







PALAESTRA CIII.
UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,
herausgegeben von **Alois Brandl**, **Gustav Roethe** und **Erich Schmidt**.

Gutzkows und Laubes Literaturdramen.

Von

Paul Weiglin.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1910.



Gutzkows Weg zum Drama.

Gutzkow begann seine Laufbahn als Bühnendichter im Jahre 1839 mit dem Trauerspiel „Richard Savage". Doch war dies nicht sein erster Ansatz zu dramatischer Tätigkeit. Schon 1833 äußerte er auf seiner mit Laube unternommenen italienischen Reise zu diesem: „Wir sollten uns dem Theater zuwenden". Doch schien dem älteren Genossen dieser Vorschlag damals unausführbar. Laube glaubte, die Interessen der Gesellschaft seien dergestalt in Gährung, daß Halt und Wirkung im Drama zunächst unmöglich sei, und er fand es barock und unzeitgemäß, von der Bühne mit Spekulationen wirken zu wollen. Gutzkows ermunternde Frage war nicht müßig gewesen. Er trug sich selbst schon mit dramatischen Plänen. Im Sommer hatte er in München an einem „Nero" gearbeitet und bei der Vorlesung einer Szene das ermunternde Lob der Praktikerin Charlotte Birch-Pfeiffer erfahren. August Lewald freilich, der den jungen Poeten in die Münchner Schriftstellerwelt eingeführt hatte, verurteilte das Stück als vollständig bühnenunmöglich (Gutzkow, Ausgewählte Werke — G. A. W. — 11, 104), und so schob Gutzkow es vor dem „Maha Guru" zurück, ging erst in Stuttgart wieder daran und ließ einige Szenen daraus, den Dichtertee bei Nero und den Prolog, im „Morgenblatt" (Januar und April 1835) erscheinen. Endlich, im Herbst 1835, kam die Tragödie als Buch heraus, hatte aber so gut wie gar keinen Erfolg. Ferner brachte das „Morgenblatt" im Dezember 1834 die Ex-

position zu einem „Marino Falieri“. Der Dichter meidet hier die theaterwidrige Regellosigkeit, die schwülstigen Verskünsteleien und die satirischen Ausfälle des „Nero“ und strebt, beeinflußt von Shakespeare, nach einem tüchtigen historischen Bühnenwerk. Doch wurde das Stück nicht vollendet. Karl Seydelmann, der Freund Gutzkows in Stuttgart, riet davon ab: das Theater könne keine schwachen Helden gebrauchen. Gutzkow meint in seinen Erinnerungen (G. A. W. 11, 22 f.), Seydelmann habe für das Stück kein Interesse gehabt, weil der achtzigjährige Titelheld für ihn, der noch Liebhaberrollen spielte, keine Rolle gewesen sei, sondern an seinen Widerpart, den Schauspieler Maurer, hätte kommen müssen. Das Fragment enthält keine originellen Ansätze, die es bedauern lassen, daß es nicht beendet worden ist. Später als der „Nero“ und der „Marino Falieri“ entstand die spintisierte dramatische Phantasie „Hamlet in Wittenberg“, drei flüchtige Szenen, die der Bühne nichts zu geben vermochten.

Gutzkow bekennt später (G. A. W. 11, 22 f.), er habe es schmerzlich empfunden, daß seine Freunde ihn in seinen dramatischen Experimenten nicht wohlwollend genug gefördert hätten. Besonders trifft dieser Vorwurf Seydelmann. Das kritische Wort einer solchen Persönlichkeit ließ seine Hände in den Schoß sinken; er glaubte sein Talent verurteilt. Und grade von diesem klugen Künstler hoffte er viel für die Reformation des deutschen Theaters, die sich in seinem Kopfe vorbereitete. Aber Seydelmanns Ehrgeiz war damals, den wohlbekannten Rollen seiner Vorgänger neues Leben einzuhauchen und sich den höchsten Mustern seiner Kunst anzureihen. Er hatte nicht das Bedürfnis eines neuen Repertoires oder den Wunsch nach einer Wiedergeburt der dramatischen Literatur. Er wußte nicht, daß er den Mann entmutigte, der von einer Verschwisterung seines Talentes mit einer literarhistorisch bedeutend werdenden Richtung das Größte für die Bühne erwartete.

Es kamen nun die ersten großen Stürme über Gutzkows Leben. Er schrieb die Vorrede zu Schleiermachers Briefen über „Lucinde“ und den Roman „Wally, die Zweiflerin“. Ächtung und Gefängnis waren die Folgen. In seiner 1859 verfaßten Autobiographie (veröffentlicht von Goedeke in der „Gegenwart“ 1879, No. 51) schreibt der Dichter, auf die Zeit nach 1835 zurückblickend: „Mein eignes Können war mir selbst verdunkelt. Ich tastete unsicher. Damals hätt' ich zur Bühne gehen sollen. Ich besaß noch die rechte chaotische Gährung, aus der heraus das Drama Naturelement werden kann. Ich geriet aus Melancholie zu Blasedow“. Es war gewiß für den Bühnendichter Gutzkow gut, daß er die „chaotische Gährung“ zunächst einmal in journalistische und erzählende Schriften ablaufen ließ: er beendet den Roman „Seraphine“, schreibt unter Bulwers Namen seine Galerie von Charakteristiken „Die Zeitgenossen“ und übernimmt den Frankfurter „Telegraphen“; er verheiratet sich, siedelt mit seiner Zeitschrift nach Hamburg über und veröffentlicht als Broschüren und Aufsätze seine Streitschriften „in der Kölner Sache“, dem Zwist des Erzbischofs Droste-Vischering mit der preußischen Regierung über die Frage der gemischten Ehen. Neben diesen und anderen literarischen Arbeiten findet er endlich noch Muße, den dreibändigen humoristischen Roman „Blasedow und seine Söhne“ zu schreiben. Er sagt später, er sei in dieser aufreibenden Zeit „ein literarischer Proletarier“ gewesen. Er strebte wie sein Theobald Blasedow, der Volksdichter, den Geist der Zeit recht zu begreifen und über Dunkles klar zu werden (Blas. 2. T., 5. Kap.). Aber diese überwiegend kritische Periode mußte ein Ende nehmen. Schon drohte die Gefahr, daß ihm „die Lust und selbst das Vermögen zu eigner Produktion verloren“ ging. Doch zum Glück wurde „die Bühne, die ihm in Hamburg in ihrer ganzen unmittelbaren Wirkung auf das Gemüt des Volkes entgegentrat, ein Heilmittel für meist trübe und entsagende Stimmungen“ (G. A. W. 11, 36). Ähnlich wie

dieses Bekenntnis klingt sein Brief an Levin Schücking vom 25. April 1839 (Houben, Vossische Zeitung 1901, Beilage No. 43). Auch hier spricht er von dem Drama als einem Gewaltmittel, das er ergriffen habe, um sich von dem jetzigen Unfug in der Literatur zu befreien, und zu Anfang desselben Monats redet er im „Telegraphen“ bei der Abwehr eines Angriffs von einem neuen Gebiet, auf dem er seine Schwerkraft gefunden habe.

Man war überrascht durch diese plötzliche Wendung in der Entwicklung Gutzkows. Aber wenn man es recht betrachtet, zog er nur die Konsequenzen aus dem Streben seiner Jugend. Dem Studenten hatten die meiste Befriedigung und Erhebung Menzel und Börne gewährt, denn hier fand er „die Literatur unter dem Gesichtspunkt des Zeit- und Volksgeistes, vollends die Poesie in ihrem Zusammenhang mit dem Bedürfnis der Erneuerung auf dem Gebiet aller Disziplinen, jedenfalls mit den Bedürfnissen des nationalen Lebens, unserer Erziehung und Geselligkeit“ (G. A. W. 12, 41). Mit Begeisterung folgte er diesen praktischen Idealen, und durch seine ganze bisherige schriftstellerische Tätigkeit zog sich das Streben nach populärer Wirksamkeit. Er wollte von Anfang an aufrütteln und aufjagen. Schon früh bemühte er sich um das Drama. Aber die bühnenfeindliche romantische Tradition des Lesedramas war zu stark, um ihn gleich beim ersten Anlauf die von Wienbarg aufgestellten drei Hauptforderungen an das neue Drama erfüllen zu lassen: volkstümlicher, zeitgemäßer und nationaler Gehalt. Was ihm zur Zeit seines „Nero“ nicht gelungen war, das erreichte er, reifer geworden, in der zweiten Periode seiner dramatischen Tätigkeit, die im Jahre 1839 mit zwei Werken eröffnet wurde: „König Saul“ und „Richard Savage“.

Der Stoff des „König Saul“ hatte, wie einleuchtend, gerade für einen jungdeutschen Dichter, der in scharfem Gegensatz gegen das vom Alter und von der Gewohnheit Geheiligte schrieb, von vornherein viel Verlockendes.

Dazu gaben die Kämpfe Sauls mit dem Priestertum naheliegende Parallelen zu den modernen Streitigkeiten zwischen Staat und Kirche. Trotzdem hat Gutzkow recht, wenn er meint: das Stück „gehörte noch ganz den Einflüssen des Zeitalters der Ironie und Satire an, wie man wohl am besten die Zeit der Tieckschen Suprematie bezeichnen würde“ (G. A. W. 11, 37), und es ist entschieden ein Rückfall in die spielerige Dramatik der Romantiker, wenn den „Philistern“ zu Liebe, mit denen Saul kämpft, zwei ihrer Fürsten die Namen Flach und Oberflach führen. Aber das Stück denkt doch an die Bedingungen der Bühne, ja sogar an die Censur, denn nur was der Schatten Samuels spricht, macht dem Autor Bedenken gegen die Duldsamkeit der Hoftheater. Trotzdem betrat der „König Saul“ keine Bühne, doch was brauchte das seinen Schöpfer zu kümmern, da er sich in demselben Jahre mit seinem „Richard Savage“ das Theater eroberte.

Richard Savage.

Mit diesem Trauerspiel, ob es gleich im Anfang des 18. Jahrhunderts spielte, begann eine neue, moderne Dramatik in Deutschland. Es enthielt das Programm des Dramatikers Gutzkow. Die Triebkräfte der neuen Zeit sollten auf die Bühne verpflanzt werden. Wie konnte das Schlagwort von der Vereinigung der Literatur mit dem Leben kräftiger und sinnfälliger verkörpert werden als in einem wirksamen Theaterstück, das den modernen Schriftsteller auf die Bühne brachte mit neuen praktischen Forderungen, nicht im Tassostil oder in der rührseligen Gestalt des verkannten Genies, wie es sonst das Künstlerdrama liebte.

Gutzkow erzählt im Vorwort zur zweiten Auflage des „Savage“ (Leipzig 1845), er habe das Stück aus keinem ideellen Bedürfnis geschrieben, sondern in Anlehnung an eine bestimmte Anekdote, um sein Talent





für dramatische Gestaltung zu prüfen. Er erklärt die Bewußtheit und gewisse Kälte, mit der er bei der Schöpfung vorgegangen, in seinen Erinnerungen (G. A. W. 11, 36) damit, daß der Reiz der schriftstellerischen Jungfräulichkeit, den wir etwa bei Goethes „Götz" und Schillers „Räubern" empfinden, bei einem Autor nicht erwartet werden könne, der seinen inneren Menschen, sein Ich schon zehn Jahre lang in Poesie und Prosa ausgesprochen habe. Trotzdem trägt das Drama den Stempel der Jugend an der Stirn. Es war eben der Anfang einer neuen Wirksamkeit. Schon 1830 hatte Gutzkow, wie sein Ottfried es später ausdrückt (III, 6), die Gelehrsamkeit abgestäubt und sich in den Strom des Lebens geworfen. In zahlreichen kritischen und belletristischen Schriften hatte er das Neue, das in ihm und seiner Zeit pulsierte, ausgesprochen und gestaltet. Jetzt begann er, seine Kreise weiter zu ziehen, indem er die Bühne sich dienstbar machte.

Gutzkow fand, wie er selber sagt, in der Lebensgeschichte des englischen Dichters Richard Savage von Samuel Johnson den Stoff für sein Trauerspiel. Im Frankfurter „Telegraphen" vom Jahre 1837 (Neue Folge, No. 8. April) waren in einer Artikelserie „Dichterleiden" die Schicksale Savages von einem Anonymus erzählt worden. Ich glaube nicht, daß die ziemlich wahllose Zusammenstellung einer großen Anzahl unglücklicher Jünger Apolls von Gutzkow herrührt, sicher aber stammt von ihm der einige Monate später (Neuste Folge No. 6. Juli) erschienene Aufsatz über Shelley, der manche Berührungspunkte mit dem Savage aufweist, wie er ihn ansah.

Der historische Savage war ein merkwürdiges Gemisch von dichterischem Genie und journalistischem Raubrittertum, ein liebenswürdiger Mensch und dabei oft von unbegreiflicher Undankbarkeit gegen seine Freunde, ein unverbesserlicher Verschwender, der aber auch die Not und den Hunger mit Gleichmut ertragen konnte.



Unter seinen Werken ragt hervor ein moralisches Gedicht „The Wanderer“ (1729), von dem Pope sagte, es gefalle ihm bei wiederholter Lektüre immer besser. Er hat auch für die Bühne gedichtet: zwei Lustspiele nach dem Spanischen („Woman's a riddle“ und „Love in a veil“) und eine historische Tragödie aus naher Vergangenheit in Blankversen „Sir Thomas Overbury“; der Titelheld, ein Dichter, fällt den Ränken eines Weibes zum Opfer, vor dem er seinen Freund gewarnt hat. Johnson findet diesen Stoff für die Szene wohl geeignet, nur nicht fern genug der Gegenwart, um der freien dichterischen Phantasie den nötigen Spielraum zu lassen, und fügt rationalistisch hinzu: „The mind, which naturally loves truth, is always most offended with the violation of those truths of which we are most certain, and we of course conceive those facts most certain, which approach nearest to our own time“ (The works of Richard Savage. With an account of the life and writings of the author, by Samuel Johnson. London 1777. I, XIX). Das einzige Werk aber, das wirklich einschlug, hatte Savage aus seinem Leben geschöpft. Es ist das kurze Gedicht „The Bastard“. „The vigour and spirit of the verses, the peculiar circumstances of the author, the novelty of the subject, and the notoriety of the story, to which the allusions are made, procured this performance a very favourable reception“. So berichtet Johnson (S. LVIII) und fügt hinzu, daß schnell mehrere Auflagen des Gedichtes nötig wurden.

Schon aus dieser Kritik geht hervor, daß es nicht allein die dichterischen Werte waren, die Savages Namen mit dem „Bastard“ so weit verbreiteten, sondern daß sein Leben der Dichtung zu Hilfe kam. Das merkwürdige Schicksal dieses Poeten hat sein Gedächtnis in der Geschichte erhalten und Gutzkow zur dramatischen Behandlung gereizt. Ich wiederhole zunächst, was Johnson von Savage erzählt.

Anna Gräfin von Macclesfield lebt mit ihrem Gemahl

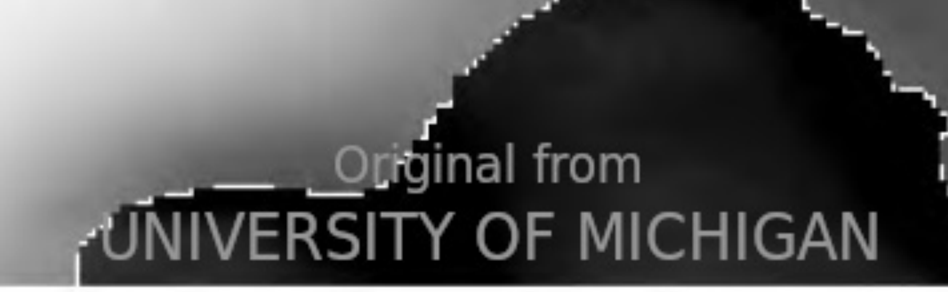


in unglücklicher Ehe und wünscht die Scheidung von ihm. Zu diesem Zweck bekennt sie, daß das Kind, mit dem sie schwanger geht, einem Ehebruch mit Richard Savage, Earl of Rivers, sein Dasein verdankt. Nach dieser Enthüllung trennt sich der Gatte von ihr. Am 10. Januar 1697 gebiert sie einen Sohn, bei dem der echte Vater Patenstelle vertritt, doch überläßt er das Kind der Mutter. Diese ist inzwischen nach der Scheidung eine neue Ehe eingegangen. Sie tut den kleinen Richard aus dem Hause und übergibt ihn einer armen Frau, die ihn als ihr eigen erziehen und ihm niemals seine Abkunft verraten soll. Die herzlose Mutter kümmert sich wenig um ihr Kind, doch nehmen sich die Großmutter des Knaben, Lady Mason, und seine Pate, Mrs. Loyd, seiner an. Lady Mason schickt ihn in die Schule, und Mrs. Loyd hinterläßt ihm, als sie in seinem zehnten Lebensjahre stirbt, ein Legat, das ihm freilich von den Testamentsvollstreckern vorenthalten wird. Auch der Earl of Rivers gedenkt seiner auf dem Totenbett und will ihm 6000 Pfund aussetzen. Doch entgeht dem Kinde auch dieses bei weitem größere Erbteil, weil die Mutter Richards dem Vater vorlügt, der Bastard sei gestorben. Nachdem die Lady eine Weile geplant hat, den Lästigen nach Amerika zu schicken und so ganz aus dem Wege zu räumen, wird er zu einem Schuhmacher in Holborn in die Lehre gegeben. Bald hantiert er geschickt mit der Ahle und hat keinen Zweifel daran, daß seine Ziehmutter seine rechte Mutter sei. Da stirbt diese, und er findet in ihrem Nachlaß Briefe von Lady Mason, die ihm seine Herkunft enthüllen. Er sucht sich nun seiner echten Mutter auf jegliche Art zu nähern. Aber die stolze und harte Frau will nichts von ihm wissen. Sie weist ihm die Tür, was ihn nicht hindert, Abends im Dunkeln stundenlang vor ihrem Hause auf- und abzuwandeln in der Hoffnung, er werde sie am Fenster erspähen oder doch ihren Schatten, wenn sie mit einem Licht durch die Gemächer streife. Aber die Gräfin verschließt sich

allen seinen Bemühungen. Er erweicht ihr Herz nicht, und auch ihre Hand, worauf es ihm nicht minder ankommt, bleibt für ihn geschlossen. Er gerät in Not. Er sucht Mittel für seinen Unterhalt und „having no profession, became, by necessity, an author" (S. XI).

Es war damals in England eine gute Zeit für den Schriftsteller. Im Jahre 1695 war endgültig die Preßfreiheit erteilt worden. Schnell blühte, genährt von politischen Kämpfen, der Journalismus empor, und unter der Königin Anna gab es eine Tagespresse in unserm Sinne. Damals erschienen in London 18 politische Zeitungen, freilich höchstens zweimal wöchentlich, bis diesem Mangel im Jahre 1709 der „Daily Courant" abhalf, die erste Tageszeitung Europas. Daneben gebar jedes politisch bedeutende Ereignis zahlreiche Flugschriften.

Auf diesem Gebiet versucht es auch Savage; zunächst, ohne sich wegen seiner mangelnden Sachkenntnis in politischen Dingen Skrupel zu machen, mit einem poetischen Pamphlet gegen den Bischof Hoadley, das unter der Menge ähnlicher Blätter verschwindet und dessen sich der Verfasser bald selber schämt. Er arbeitet dann sein erstes Stück („Woman's a riddle"), das wenig Beifall findet. Besser geht es ihm zwei Jahre später (1718) mit einer neuen Komödie „Love in a veil". Er erregt die Aufmerksamkeit Richard Steeles und des Schauspielers Wilks, die sich, von seinem Schicksal gerührt, seiner annehmen. Steele meint, die Grausamkeit der Mutter gebe Savage das Recht, in jedem braven Mann seinen Vater zu sehen (S. XII), ja er plant sogar, seinen Schützling mit seiner natürlichen Tochter zu verheirathen. Da erfährt er, daß Savage ihn in einer leichtfertigen Stunde oder in der Hitze einer vorübergehenden Empfindlichkeit bespöttelt habe, und läßt ihn fallen. Mr. Wilks führt Savage in die Welt des Theaters ein. Eine Schauspielerin, Mrs. Oldfield, findet Wohlgefallen an dem jungen Dichter und setzt ihm eine Pension von 50 Pfund jährlich aus. Johnson betont, daß



dies Verhältnis durchaus rein geblieben sei; Savage habe die Künstlerin nie allein oder anderswo als hinter der Szene gesprochen.

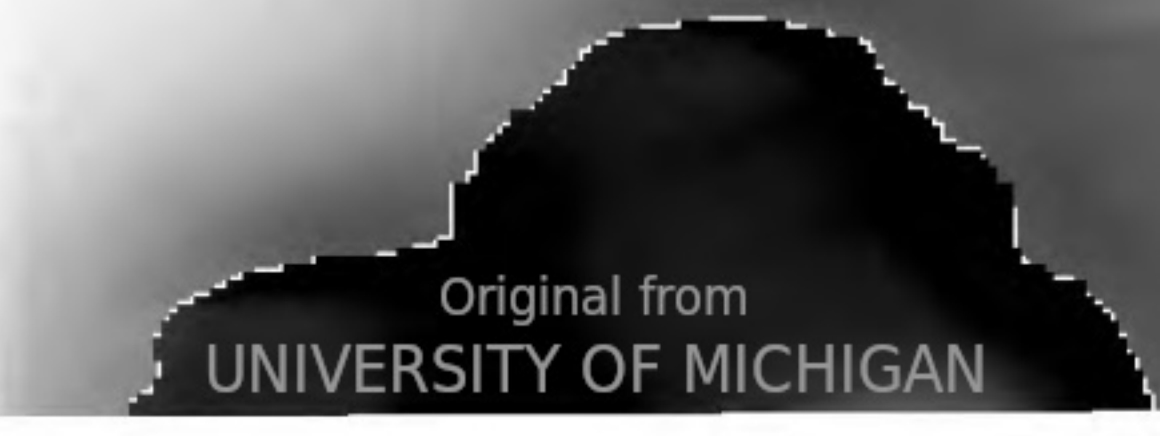
Inzwischen hat Savage die Bemühungen, sich das Herz seiner Mutter zu erobern, fortgesetzt, freilich ohne Erfolg. Ein Almosen, das sie ihm einmal hinwirft, und die Rente der Mr. Oldfield genügen nicht, ihn vor Mangel zu schützen. Obdachlos und hungernd dichtet er sein Drama „Thomas Overbury“ (1724); er muß es auf Papierfetzen niederschreiben, die er sich auf der Straße zusammengesucht hat. Dieses Stück hat Erfolg. Der Autor schließt Freundschaft mit dem Kritiker Aaron Hill, der in seinem „Plain dealer“ ein Gedicht veröffentlicht, das die Mutter Savages anklagt. Ihre Grausamkeit wird so allgemein bekannt, und auch die Ausgabe der Werke Savages, auf die Hill eine Subskription veranstaltet, eröffnet eine Vorrede, die das Benehmen der Mutter geißelt.

Am 20. November 1727 trifft Savage ein Unglück. Er gerät des Nachts in Gesellschaft von einigen Bekannten mit anderen Gästen eines übel berüchtigten Kaffeehauses in Streit. Einer der Gegner wird erschlagen, ein Mädchen verwundet. Vor Gericht wird Savage beschuldigt, zuerst blank gezogen zu haben, und in Ketten gelegt. Zu seiner Rettung vor dem Tode rufen seine Freunde die Gnade der Krone an. Die Mutter dagegen sieht jetzt eine Gelegenheit, sich seiner zu entledigen. Sie beschuldigt Savage, er sei einmal in ihr Haus gedrungen und habe sie ermorden wollen. Schon ist man geneigt, ihr zu glauben. Da in der höchsten Not nimmt sich Frances Thynne Counteß of Hertford des Verklagten an. Sie berichtet der Königin wahrheitsgetreu seine Geschichte, und der König begnadigt ihn.

Freigelassen lebt Savage in alter Bedrängnis. Sein Leichtsinn hofft immer auf Hilfe von andrer Seite. Sie wird ihm auch von seinen Freunden, aber ohne Halt zerrinnt ihm das Geld unter den Fingern. Er wendet

sich wieder an seine Mutter und droht ihr mit Spottgedichten, wenn sie ihm keine Pension gewähre. Ein Verwandter der Lady, Lord Tyrconnel, bewegt ihn, davon abzustehen, indem er ihm sein Haus öffnet und ein Jahrgeld von 200 Pfund aussetzt. Es beginnt jetzt eine glänzende Zeit für Savage: er wird in die vornehme Gesellschaft eingeführt, er gibt das Geld mit vollen Händen aus, er ist der Modeheld der Hauptstadt. Aber bald entzweit er sich mit dem Lord, der ihn der Verschwendung und des Trunkes beschuldigt und ihm einen regelmäßigen Lebenswandel vorschreiben will. Savage faßt das als armselige Knickerei und lästige Bevormundung auf. Dazu kommt sein Hang zur Satire, der vor den Freunden des Hauses, selbst vor Tyrconnel nicht Halt macht. Es kommt zum Bruch. Der Lord setzt ihm den Stuhl vor die Tür und entzieht ihm die Rente. Savage rächt sich mit dem Gedicht „The Bastard", das er höhnend seiner Mutter widmet. Er erregt weithin Aufsehen damit. Die Lady befindet sich gerade in Bath. Von allen Ecken und Enden tönen ihr Verse aus dem neuen Werk ihres Sohnes entgegen, so daß sie vor dem Klatsch nach London fliehen muß.

Das weitere Leben Savages ist für Gutzkows Drama nicht mehr wichtig: es ist ein Betteln an allen Türen, gelegentlicher Überfluß wechselt mit trostlosesten Entbehrungen. Er bemüht sich ohne Erfolg um die Stellung eines poeta laureatus; er erwirbt sich die Gunst der Königin, die ihm eine Pension gewährt, welche aber mit ihrem Tode erlischt; vergebens sucht er die Aufmerksamkeit des Thronfolgers und des Ministers Sir Robert Walpole auf sich zu ziehen. Er gerät immer tiefer in Not, verbirgt aber seinen Freunden nach Möglichkeit seine jämmerliche Lage und bleibt seelisch ungebeugt und stolz. Auch findet er immer wieder neue Freunde, die ihm beispringen. Man gewährt ihm Obdach und Verpflegung in Familien; leider ist er ein unbequemer Gast, der keine Hausordnung hält und am liebsten in



den obscuren Winkeln der Stadt herumstreicht. Endlich kommt man überein, ihn außerhalb Londons unterzubringen. Mit tiefem Widerstreben macht sich Savage auf die Reise. Bald hält er es in dem kleinen Swansea nicht mehr aus. Er kehrt zurück und rastet in Bristol, wo man ihn anfangs freundlich aufnimmt, aber seiner bald müde wird. Er hat kein Reisegeld für London. Was er bekommt, verbraucht er sofort. Endlich sperrt man ihn wegen einer Zechschuld ein. Er stirbt am 1. August 1743 im Gefängnis.

Gutzkow sagt in dem Vorwort, er sei nicht viel von den historischen Daten, die Johnson ihm gegeben, abgewichen. Natürlich mußte er den Kampf des Sohnes um die Mutter, der sich über Savages ganzes Leben verteilt, für seine dramatischen Zwecke auf einige Monate zusammenpressen. Er vereinigt ferner Rollen, die in der Biographie mehrere Personen spielen, in eine. Er hebt vor allem seinen Helden dichterisch und menschlich und bringt sein Verhältnis zur Mutter, das in der Lebensgeschichte Savages im Sande verläuft, zu einem Abschluß.

Als Gutzkows Savage sich seiner Mutter nähert, ist er schon ein allgemein bekannter Dichter. Einige Stücke von ihm sind aufgeführt, die Kritik hat ihn freundlich begrüßt, sein „Thomas Overbury“ wird in Drury-Lane vorbereitet. Als Poet ist er, wie sein Freund Steele sagt, alles andre denn ein kritischer Kopf, sondern ein Phantast, der nur die Welt der Dichtung, der Bühne kennt. Lady Macclesfield meint (II, 6): „Seine Weise hat etwas Fieberhaftes, oder eine gewisse ängstliche Hitze; aber seine Bilder, treffen sie auch nicht immer das, wofür sie als Vergleichung dienen sollen, führen uns doch in eine schöne idealische Welt ein, die recht hübsch wäre, wenn man sie festhalten könnte.“ Das wüste Leben, dem sich der historische Savage ergeben hat, übernimmt Gutzkow. Auch seines Helden heißes Blut tobt sich mit wilden Gesellen in Matrosenschenken

aus, oder vielmehr hat es das getan, denn mit der Entdeckung seiner Mutter ist „eine sittliche Verklärung über ihn gekommen“ (I, 1), die alles hervorzaubert, was Adliges in ihm lag. Selbst aus seiner Armut macht er kein Schaugepränge mehr, wie er es in seiner Bohème getan hat. Ein kindlich-vertrauensseliges Gemüt, zweifelt er nicht daran, daß seine Mutter ihn mit offenen Armen willkommen heißen werde. Er freut sich auf diese Vereinigung wie ein Kind auf Weihnachten, steht nachts vor ihrem Fenster und drückt vor Sehnsucht seine Lippen auf die marmorne Schwelle ihres Palasts. Da ihn die Lady kalt abweist, will er, stolz auf seinen Dichterberuf, mit seinen Werken ihre Liebe erzwingen. Als er sie in einer Sänfte ins Theater tragen sieht, wo sein „Overbury“ das Rampenlicht erblickt, da jauchzt er auf: „Himmel, ihr Herz erweicht sich! Sie wird der Brillant in dem heutigen Ring der festlich geschmückten Logen sein und milde und versöhnende Strahlen auf den Ruhm ihres Sohnes werfen! . . . . . Sie wird meine Schöpfung verklären und den glücklichsten aller Söhne an ihr endlich, endlich versöhntes Herz drücken!“ (II, 5).

Auf diesen Theaterabend verlegt Gutzkow jenen Kaffeehausstreit, der den englischen Dichter in einen Halsprozeß verwickelte. Das Benehmen der Lady gegen ihren Sohn hat ganz London entrüstet. Sie gleicht in ihrer herzlosen Kälte und Grausamkeit der Lady Frances Howard im „Overbury“. Gutzkow läßt ähnlich wie Shakespeare im „Hamlet“ das Schauspiel zu einer Schlinge für die Bosheit werden. Eine beziehungsreiche Stelle in Savages neuem Stück, die das Publikum zu demonstrativem Beifall erregt, vertreibt die Lady aus ihrer Loge. Ihr Sohn schützt sie vor der aufgeregten Menge und gerät in Streit mit einem sittlich verkommenen Verwandten seiner Mutter, dessen Beschimpfung er mit dem Degen in der Hand rächt. Wie in der Geschichte wird er verhaftet und wegen Totschlags zum Tode oder wenigstens zur Deportation verurteilt. Seine Mutter weigert sich

auch im Stück, Fürbitte für ihn einzulegen. Eine junge Schauspielerin, Miß Ellen, erwirkt ihm von der Königin die Freiheit. Nun nähert sich auch in Gutzkows Drama Lord Tyrconnel dem Dichter, aber nicht, um die Lady, seine Verwandte, vor Savages Angriffen zu schützen, sondern um sich an ihr, ein verschmähter Liebhaber, zu rächen. Der Zwist zwischen ihm und seinem Schützling bricht dann nicht über dessen Undankbarkeit und Verschwendung aus, sondern weil Savage sich von seinem Pseudowohltäter entrüstet abwendet, als dieser ihn benutzt, um seine Mutter einer öffentlichen Demütigung auszusetzen.

Völlig verändern mußte Gutzkow den Ausgang seines Helden. Er durfte ihn nicht nach einem wirren und doch in seinem Wechsel von Überfluß und Entbehrung eintönigen Leben in irgend einem Schuldgefängnis, von Entbehrungen zermürbt, sterben lassen, sondern er mußte den Kampf um die Liebe der Mutter zu einem Abschluß bringen. So führt er denn die Lady Macclesfield, die in der Geschichte längst mit Colonel Brett, einem Freunde Steeles, glücklich verheiratet war, mit Savage im Hause der Kitty Toms, der er nach seiner Geburt eine Zeitlang anvertraut war, zusammen und gibt ihnen Gewißheit über ihr Verhältnis zu einander.

Savage ist kein jungdeutscher, moderner Dichter. Er ist ganz befangen in dem einen, was sein Leben erfüllt und was ihm seine Schmerzen schenkt: seiner Mutter. Er gehört zu jenen träumerischen und leidenschaftlichen, überempfindlichen Künstlern, die in Goethes Tasso ihren Ahnen haben. Als er in Lord Tyrconnels Palast im Überfluß schwelgen kann, vergleicht ihn dieser ausdrücklich mit dem italienischen Dichter, und Savage nimmt diesen Vergleich auf. Wie dieser bedarf er heiterer Gärten und der Einsamkeit melancholischer Schattengänge; ohne sie kann er nicht Dichter sein. Er ist ein weltschmerzlicher Poet. Er ist, wie Gutzkow von Grabbe sagt (Götter, Helden, Don Quixote; 1838.

S. 54), unfähig, „seinen Dichtergeist mit dem bürgerlichen Leben auszugleichen." Er ruft aus (V, 3): „O, der einzelne kann es gar nicht fassen, des Weh, das sich zusammenballt, und wie eine Lawine uns überschüttet." Aber der Mensch ist an diesem Weh schuld. Wir verderben uns die Schönheit der Welt, wir verpesten sie. Der Gedanke aus Schillers „Braut von Messina" klingt hier nach: „Die Welt ist vollkommen überall, Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual." In den Menschen sieht Savage Neider und Verläumder, wilde Tiere, die nur die Nacht mit ihren Schrecken bändigt. Kräht der Hahn in der Frühe, so erwacht ihr Haß. Aber er birgt in seiner Seele den Glauben, „daß ein Tag kommen muß, wo die Menschen sich durchschauen wie mit kristallenen Leibern, und jede List, jede Lüge, jede Gewalt auf der Zunge und dem Herzen wie Schaum zerrinnt" (IV, 4). Für dies ersehnte Reich des Friedens zu streiten, ist er jedoch nicht der Mann. Sein eigenes Schicksal verschlingt alle Kraft, und als ihn an jenem Abend bei Tyrconnel seine Mutter durch ihren Fluch sozusagen anerkennt und er dem grausamen Lord alle Wohltaten vor die Füße wirft, da ist er so gebrochen, daß er sich in das Dunkel des Elends wie in die Arme einer Mutter flüchtet, nicht etwa zur Poesie als einer stählenden Trösterin. Gutzkow schlägt in seinem Vorwort vor, die Rolle des jungen Schwärmers einer Schauspielerin anzuvertrauen. Ich glaube nicht, daß das von Vorteil sein würde, aber eins beweist dieser Gedanke: Gutzkow selbst sah in seinem Helden keinen mannhaften Verfechter neuer Ideen, sondern nur einen poetisch angehauchten, empfindsamen Phantasten mit Anwandlungen aus der Sphäre Rousseaus und Jean Pauls. Sein Freund Steele nennt ihn einmal halb ironisch „den größten Dichter unserer Epoche" (I, 2). Seine Bedeutung liegt darin, daß er es ist, wie Gutzkow annimmt, der in einem Zeitalter klassizistischer Unnatur nach französischem Muster wieder an den großen, fast vergessenen Shake-

speare anzuknüpfen beginnt. Seine Verdienste beruhen also zum guten Teil auf einer Wiederbelebung der Vergangenheit. Sein Sinn ist nicht auf die Gegenwart gerichtet, wie der seines Freundes, des Journalisten Richard Steele, der der eigentliche Dolmetsch von Gutzkows Ansichten über Literatur und Leben ist.

Gutzkow fand Richard Steele in Johnsons Biographie als den liebenswürdigen, aber leichtlebigen, in steten Geldverlegenheiten steckenden Schriftsteller vor, der ein recht ungeeignetes Vorbild für den jungen Savage war, wie es da heißt, und mit dem sich der Poet bald entzweite. In doppelter Hinsicht mußte Gutzkow die Persönlichkeit und das Wirken des Mannes fesseln: er war Poet und Journalist in einer Person. Steele war als Gründer der moralischen Wochenschriften in England ein mächtiger Förderer der Presse, dessen Einfluß auch auf Deutschland von großer Bedeutung gewesen ist. Schon vor ihm hatte es freilich Zeitschriften gegeben, die moralische und literarische Angelegenheiten in den Kreis ihrer Betrachtung zogen. Doch war Steele der erste, der für diese Dinge eine eigene Wochenschrift zu gründen wagte. Am 12. April 1709 erschien die erste Nummer seines „Tatler“, den er, bald von Addison wirksam unterstützt, unter dem aus Swifts Satiren entlehnten Pseudonym Isaak Bickerstaff herausgab. Die Zeitschrift widmete sich der Unterhaltung, der Dichtung, der Wissenschaft, aber in ihren dreimal wöchentlich erscheinenden Nummern war auch die Politik nicht ausgeschlossen, wenigstens so lange nicht, als Steele Redakteur der „Gazette“, des Regierungsblattes, war und ihm so die politischen Neuigkeiten aus erster Hand zur Verfügung standen. Dem „Tatler“ folgte 1712 der „Spectator“, ein Blatt, das täglich und mit dem gleichen Erfolg erschien, und das der Herausgeber, die Ermüdung des Publikums fürchtend, als es auf der Höhe seiner Beliebtheit stand, plötzlich abbrach, um es 1713 mit dem „Guardian“ zu versuchen, an den sich noch einige

andere Zeitschriften, teils belletristischen, teils politischen Charakters schlossen, bis sich Steele ganz der politischen Laufbahn widmete, in der er es zu hohen Ehren brachte.

Neben dem Tagesschriftsteller Steele steht der Lustspieldichter. Noch ehe er begann, die moralischen Zeitschriften herauszugeben, hatte er einige Lustspiele geschrieben. Dann brauchte er für die Journale seine ganze Kraft, aber er bewahrte dem Theater seinen Anteil: als Gouverneur der Königlichen Schauspielergesellschaft gab er unter dem Pseudonym Sir H. Edgard eine Theaterzeitschrift heraus, und im Jahre 1721 verfaßte er sein bestes Lustspiel „The conscious lover“. Wie er in seinen Zeitschriften etwas Neues brachte, so auch in seinen Komödien. Er war der Reformator des englischen Lustspiels, das unter den letzten Stuarts in tiefe Sittenlosigkeit verfallen war. Er selbst nennt die komische Bühne seiner Zeit „eine Schmach für die Sitte und Religion unseres Volkes.“ Er schafft ein Lustspiel für dasselbe gebildete Publikum, dem er seine Journale widmet. Seine Stücke sind noch nicht ganz frei von Schlüpfrigkeiten. Aber er ist, wie Thackeray sagt, der erste gewesen, der wieder Achtung vor den Frauen gehabt hat (Englands Humoristen. Dtsch. von A. v. Müller, 1854. S. 130).

Dieser Geist, dessen lehrhafte und nicht immer der Trockenheit entbehrende Sinnesart in seiner Zeit begründet war, hatte in seiner vielseitigen Geschäftigkeit manches, was sich mit Gutzkow berührte. Gutzkow hatte als Journalist begonnen. Er besaß, als er den „Savage“ schrieb, in dem „Telegraphen“ eine Zeitschrift, die, wie Levin Schücking in seinen Lebenserinnerungen (1, 110) erzählt, das Journal war, „welches damals am rührigsten und mit der eifrigsten Hingabe, mit der rücksichtslosen Überzeugungstreue, die sich nicht darum kümmert, ob sie sich mit jedem Schritte Feinde und Widersacher erweckt, die modernen Ideen vertrat.“ Gewiß waren diese Ideen andere als die Steeles. Aber

eins war beiden gemeinsam: sie zogen das Leben, wie es sich vor ihren beobachtenden Augen abspielte, vor ihr Forum, und beide befolgten damit aufklärerische, polemische Tendenzen.

Dazu kam, daß in dieser Hamburger Zeit des „Telegraphen“ sich zum erstenmal der Journalist Gutzkow eng mit dem Dramatiker verband. Auch diese Analogie in dem Wirken Steeles mußte ihn vertraut ansprechen. Freilich läßt er in seinem Stück den Dichter Steele bei Seite. Er wollte das Interesse auf den einen Poeten des Dramas konzentrieren und sich ferner den Gegensatz des spornenden und auch wieder zügelnden Kritikers zu dem ungebunden schaffenden Genie nicht entgehen lassen. So teilt er denn seine eigene Seele zwischen Savage und Steele. Die Mahnworte, die Steele seinem ins Phantastische ausschweifenden Freunde zuruft, ruft Gutzkow sich selber zu. Savage ist sein jugendlich schwärmendes Herz, Steele sein unerbittlich richtender Verstand.

Richard Steele ist der Liebling Gutzkows. Während die Charakterzeichnung Savages im allgemeinen die Linien innehält, die die Tradition des Künstlerdramas vorschrieb — denn das Besondere liegt in seinem äußern Schicksal, nicht in seinem Charakter — hat Gutzkow mit seinem Steele eine Figur auf die Bühne gestellt, die, trotz der Verwandtschaft mit dem historischen Urbild, im Boden der Gegenwart wurzelt und aus ihm ihre Originalität saugt. Steele gehört nicht zu den Haupthandelnden des Stückes und prägt sich doch dem Betrachter am lebhaftesten ein. Er ist eine Art personifizierter Chorus, der die Stellung des Dichters zu den Begebnissen des Dramas verkündet, der Raisonneur des modernen Schauspiels. Miß Ellen nennt ihn den ewigen Widersacher und spricht von seinem ätzenden Verstand. Er bewegt sich als Kritiker nach seinem eigenen Geständnis „in dem verworrenen Gebiete halber Schönheiten, halber Wahrheiten, unvollkommener Versuche und ermüdeter Anläufe“ (I, 1). Er ist auch politisch tätig. Er hat das vorige

Ministerium gestürzt und strebt nach höherem politischem Einfluß. Aber er geht dabei vorsichtig zu Werke: er schreibt über die Komödianten und meint die Minister. Er übt also dieselbe Kunst, die die Schriftsteller des jungen Deutschlands so virtuos ausgebildet hatten: unter der Maske der Belletristik die verbotene Ware der Politik einzuschmuggeln. Er hat die Literatur des Tages erfunden, er hat, wie Lord Tyrconnel es ausdrückt (II, 2), jene olympischen Blitze der öffentlichen Meinung geschmiedet, die zerschmetternd auf den Lug und Trug der verdorbenen Sitten und Meinungen seiner Zeit niederfahren. Mit Selbstbewußtsein rühmt er, wie die Macht des Journalismus wächst. „Wir spinnen das Gewebe dessen, was man heute noch zu behaupten, zu glauben wagt“ (III, 4). Mit einem anderen Bilde hatte Gutzkow im „Blasedow“ (2. T., 7. Kap.) einen ähnlichen Gedanken ausgedrückt: „Die Journalisten sind die Geburtshelfer und Totengräber der Zeit.“ Und weiter redet Steele von der popularisierenden Macht der Presse: „Die Gold- und Silberbarren der Wissenschaft prägen wir in kurante Münze um, die von einer Hand zur andern wandert und den Umsatz der Ideen befördert. Zu den edlen Metallen eines Baco, einer Locke setzen wir das Kupfer hinzu, legieren das Silber und geben die Wahrheit dreizehn-, zwölf-, elflötig heraus, je nachdem sie die Menschen fassen können“ (III, 4). Er entwindet das Wissen den Händen der Pedanten und entdeckt das Mittel, es liebenswürdig und verführerisch für die Menschen zu machen. Diese Aufgabe stellte sich auch zu Gutzkows Zeit die Presse, wie heute noch, und ihre Lösung ist trotz der Gefahr der Verflachung nötig und wünschenswert, „denn“ ruft Steele aus, „die Ideen müssen Gemeingut werden; alle sind berufen, die Menschheit will wissen, woran sie ist!“ (III, 4.) Mit diesem Ziel vor Augen beherrscht Steele die öffentliche Meinung, aber nicht willkürlich, sondern mit weiser Mäßigung, denn er kennt ihre gefährliche Macht. Als er auf Lord Tyrconnels Anregung eingeht,

seine Feder, wie es in Johnsons Biographie Aaron Hill tut, gegen die unbarmherzige Lady Macclesfield zu richten, bekennt er schmerzlich, „daß in dieser Welt keine Wahrheit mehr denkbar ist, zu der nicht hinten eine, wenn auch noch so kleine, versteckte Hühnersteige des Interesses führt“ (II, 2). Doch der esprit de corps, den Gutzkow sein Leben lang besessen hat, gibt bei ihm den Ausschlag: als die Lady auch gegen das dichterische Talent seines Freundes kalt bleibt, da schreibt er Sarkasmen wie Scheidewasser und erhebt gleichzeitig die Angelegenheit aus einem pikanten Prozeßskandal zu höherer politischer Bedeutung: „Welch einen schönern Triumph kann die Macht der Rede feiern, als das edelste Opfer unserer künstlichen geselligen Verhältnisse zu verteidigen und an einem gebrochenen Herzen wie dem deinigen zu zeigen, daß wir Ereignissen entgegengehen, wo die Natur, das ewige Maß der Dinge zu Gericht sitzen wird über eine verlebte Welt wie die unsrige — —“ (III, 5).

Steele besitzt einen schlagfertigen Witz und spart damit auch nicht gegen seine Freunde. Er behandelt Savage gern mit ironischer Überlegenheit. Er gießt mit Behagen Wasser in den Wein der Begeisterung seines Freundes, als dieser von seiner wiedergeborenen Mutter schwärmt. Ein unbestechlicher Kritiker, verschont er Miß Ellen so wenig wie Savage mit öffentlichem Tadel. Und doch steckt hinter dieser unbeugsamen Verstandeskälte ein warmes Herz. Er schämt sich seiner Fröhlichkeit, wenn er seinen Freund bekümmert sieht. Dieser Freund Savage, so verschieden von ihm, ist ihm die Ergänzung seines eigenen Ich. Er liebt ihn, wie ein reifer Mann die Überschwänglichkeiten seiner Jugend liebt. Er sucht ihn im Gefängnis zu erheitern. Er arbeitet an seiner Befreiung und setzt schließlich die Anerkennung seiner Ansprüche im Parlamente durch. Er wirkt spornend auf die literarische Entwicklung Savages ein, und es ist, als wenn Gutzkow mit sich selber spräche, wenn er an

ihn die Mahnung richtet: „Lustspiele, Savage, Lustspiele! Die Menschen sind eurer Trauerspiele satt, eurer wahnsinnigen Könige, eurer händeringenden Jungfrauen, eurer naturwidrigen Geisterbeschwörungen! Satt, satt —! Lustspiele, Savage! Feine gesellschaftliche Bezüge, satirische Gemälde des Lebens der höheren Stände, Ironien auf die Advokaten, auf die Ärzte, auf die Priester — das ist ein Feld, Savage; Witz, Witz, Witz! Frage die Schauspieler, sie urteilen selbst so“ (III, 4). So sucht der kritische Geist Steeles wenigstens mittelbar Positives zu schaffen, denn er fühlt sehr wohl, daß ihn seine Journalarbeit nicht völlig befriedigen kann. „Ein Journalist genießt nicht den Reiz seiner Tätigkeit,“ so seufzt er erschöpft und bekennt resigniert: „Ich hätte nie geglaubt, daß es soviel Mühe macht, durch ein Journal sich über die Welt lustig zu machen.“ Aber trotzdem fühlt er sich in diesem Wirbel von Korrekturen, Einsendungen und Pasquillen zu Hause und wohl. Angriffe und Drohungen verlacht er im Bewußtsein seiner Überlegenheit. Selbst die Behörden fürchtet er nicht: „Begrabet mich als ‚Londoner Zuschauer‘ — als ‚Londoner Beobachter‘ steh ich wieder auf.“ Sein Beruf fordert eine gewisse Sorglosigkeit und leichtes Blut. Als die vier Brüder im „Blasedow“ ihr Journal gründen, heißt es: „Niemandem vergeht die Zeit so schnell als Schriftstellern, die für sie schreiben. Der Journalist hat nie Langeweile; versteht er seine Aufgabe, er kann nie Hypochonder werden“ (2. T. 7. Kap.).

Weist Savage eine gewisse Verwandtschaft mit Tasso auf, so liegt es nahe, bei Steele an Clavigo zu denken. Steele ist als Literat weit ernsthafter zu nehmen als der Goethische Damenfeuilletonist, aber beide tragen die Charaktereigentümlichkeiten des Handwerks: das gewandte Auftreten, den beweglichen Sinn, das leichte Herz, die Lust an sichtbarer Wirkung. Diese Zeugnisse für eine würdige Auffassung des Tagesschriftstellers sucht man im übrigen auf der Bühne vor Gutzkow vergebens.

Wohl haben Kotzebue und nach ihm eilfertige Marktlieferanten wie Blum, v. Voß gern Literaten in episodischen Rollen auf die Bretter gebracht: traurige Karikaturen von verhungerten oder verächtlichen Federhelden — der erste moderne Journalist auf dem deutschen Theater ist Steele, und wenn Gustav Freytag in den unvergänglich heitern Bildern seines Lustspiels die Mannen der Zeitung aufbot, so steht er dabei unter dem Einfluß seines so bitter gehaßten jungdeutschen Gegners.

Als Gutzkow in Hamburg das Theaterleben näher kennen lernte, tat es „dem noch jugendlich gestimmten Sinn die weibliche Partie dieser leidenschaftlich bewegten, nie stagnierenden Welt nicht wenig an“ (G. A. W. 11, 266). Zwar entstanden keine Verhältnisse, „aber von holden Lippen wurde Rat begehrt, Protektion abgeschmeichelt“, und das bunte Auf und Ab des Bühnenlebens hatte für den jungen Literaten mannigfache Reize. So fehlt denn in seinem ersten Drama neben dem Dichter und dem Journalisten auch nicht der Vertreter der Schauspielkunst oder vielmehr ihre Vertreterin, Miß Ellen. Sie fehlte auch nicht in der Biographie Johnsons; dort entspricht ihr Mrs. Oldfield, die Savage eine Rente aussetzt, eine Schauspielerin, die auch in Steeles Stücken auftrat, und die dieser in seinen Journalen rühmt. Sie steht in einem mütterlichen Verhältnis zu ihrem Schützling Savage. In Gutzkows Drama dagegen hegt Miß Ellen eine stille, unerwiderte Neigung zu dem jungen Poeten, der bei aller Glut seiner Empfindung nicht fähig ist, sein Herz einer weiblichen Einwirkung gefangen zu geben. Ihre Liebe zu Savage ist ein unterdrücktes Gefühl, das sich in der Unterhaltung mit ihm nur als herzliche Freundschaft kundgibt, dessen Wärme sie jedoch Steele gegenüber zu dessen halb humoristisch, halb ernsthaft geäußertem Schmerz nicht verleugnet. Denn Steele widmet ihr selbst wärmere Empfindungen, und Miß Ellen tröstet ihn mit lächelnder Wehmut, daß er wenigstens ihr Herz aus zweiter Hand besitze. Sie hat nicht ohne



Besorgnis dem oft so wüsten Treiben Savages zugesehen und freut sich der Veränderung, die die Entdeckung seiner Herkunft in ihm bewirkt hat. Sie sieht fast so klar wie Steele, daß diese Entdeckung ihren Freund in schwere Kämpfe stürzen wird, aber sie heißt ihre Besorgnisse schweigen mit dem innigen Wunsch, daß die stolze Frau, der Savage das ganze Feuer seines edlen Herzens zuwendet, den Himmel nicht verschmähen möge, in welchen die Liebe eines solchen Sohnes versetzen müsse. Als dann das Todesurteil über ihrem Freunde schwebt, ist sie es, die den harten Weg zur Lady tut und die Grausame zur Fürbitte zu bewegen sucht. Sie kennt Savage ganz genau: als die Lady von der Deportation spricht, zu der er wohl auch ohne ihr Zutun begnadigt werden würde, schildert sie fast mit denselben Worten (III, 2) wie später Savage (III, 3) das Grauen, das in seinem empfindlichen Gemüt allein schon der Anblick der Bewohner jener Kolonien hervorrufen würde[1]. In dieser Szene mit der Lady zeigt sich Ellen als selbstbewußte und nachdenkliche Künstlerin. Sie hat sich über das Wesen ihrer Kunst Rechenschaft abgelegt. Sie beobachtet das Leben, um daraus für die Bühne zu lernen. Die Erfahrung ist ihre Lehrmeisterin. Sie ist eine schlichte Natur, die den Flittertand einer phantastischen Garderobe nicht mit in den Alltag hinübernimmt, sondern neben dem Bühnendasein ein anderes lebt, das nicht mit Schmerzen gespart, ihr aber seelische Stählung verliehen hat, die nun wieder ihrer Kunst zu Gute kommt. Ihre literarischen Interessen sind die gleichen wie die Savages und Steeles: sie gehört einem Shakespeare-Klub an, der sich die Erweckung dieses vergessenen Dichters zur Aufgabe gemacht hat; sie spielt die Anna im „Richard III.“. Sie handelt selbständig und mit großer Energie. Nie-

1) Auf Gutzkow muß diese Art der Bestrafung einen besonders entsetzlichen Eindruck gemacht haben. In den „Säkularbildern“ (S. 346) spricht er ganz ähnlich davon.

mand weiß von ihrer Unterredung mit der Lady, und als das erfolglos verläuft, geht sie ungescheut weiter zur Königin und setzt dort die Befreiung ihres Freundes durch. Auch hier folgt Gutzkow Johnson, nur daß es dort eine adlige Dame ist, die das Vorbild für Ellens Handlung abgibt. Ihre Bitte bei der Königin hat Erfolg, aber sie erntet keinen rechten Lohn für ihre Liebe. Der erste Gedanke Savages, als er frei wird, ist: „das ist das Werk meiner Mutter" — und Ellen muß damit zufrieden sein, ihm „nur wie ein Wanderer am Wege nachzublicken, während er wild auf dem Flügelroß seines Schicksals vorübersaust" (IV, 5).

Gutzkow hat mit seiner Miß Ellen eine Gestalt von eigentümlicher Zartheit geschaffen. Er durfte, wollte er die Handlungseinheit seines Stückes nicht zersplittern, keine weit ausgesponnene Liebesgeschichte mit hineinziehen. Der Kampf des Sohnes um die Mutter mußte das Hauptmotiv bleiben. So entfernte er denn die belle passion fast ganz aus dem Drama und ließ sie nur leicht anklingen in der Gestalt Miß Ellens. Man vergißt fast, daß sich auch hier eine Tragödie abspielt. So schweigsam ist die elegische Heldin, die mit ihren Schmerzen nicht markten geht, sondern sie in einer Seele voll Liebe mit starker Entsagung vergräbt.

Savage, Steele und Miß Ellen sind die drei Künstlernaturen in Gutzkows Drama. Er hat in ihnen verkörpert, was ihm für die Kunst seiner Zeit not zu tun schien: ein dichterisches Genie im Bunde mit den Ideen der Zeit und einer Schauspielkunst, die gewillt und fähig ist, beiden gleichmäßig zu dienen. Diese programmatische Tendenz, die für die Erkenntnis von Gutzkows Wesen und Wirken von großer Bedeutung ist, verknüpft sich nun mit einer Handlung, die ebenfalls eine tendenziöse Spitze hat. Aus den unerquicklichen und unfruchtbaren Reibereien zwischen Savage und seiner Mutter, wie Johnson sie dargestellt hatte, macht Gutzkow



mit glücklicher Hand den allzeit gültigen und der Teilnahme sicheren Widerstreit zwischen Natur und Konvention. Zu diesem Zweck nimmt er der Lady Macclesfield einen Teil ihrer Unmenschlichkeit. Er befreit sie zunächst von dem Vorwurf des Ehebruchs. Auf einer malerischen Reise ins schottische Hochland, wie ihr Schwager Viscount Marishall spottet, hat sie sich dem Lord Rivers in Liebe ergeben. Savage nimmt an, der Lord sei gestorben, ehe er die Verführte zu seinem Weibe habe machen können. Doch berichtet die Lady anders: sie zürnt dem Treulosen, den nur der Tod im fernen Indien vor ihrer Rache bewahrt habe. Die Ehe mit Lord Macclesfield, einem nachsichtigen und gutmütigen Manne, deckt ihre Schmach mit einem Wappenschild, und bald vernimmt sie die willkommene Botschaft, das Zeugnis ihrer Schande, das Kind, sei gestorben. Aber die bittere Erfahrung ihrer Jugend hat ihre Seele erkältet. Sie ist zur Modedame geworden, die in der großen Welt den Ton angibt. Ihr Palast ist der Schauplatz glänzender Feste. Eine Schar von Verehrern folgt ihr, und sie versteht, sie wie eine erfahrene Kokette zu beherrschen. Sie ist nicht geizig mit ihrer Gunst, und manchem Liebhaber hat sie ein entzückendes Stelldichein gewährt, aber sie wahrt den Schein äußerer Wohlanständigkeit. Sie gehört zu den gebildeten Frauen, doch während sie im Putz die Mode macht, folgt sie in der Literatur dem Geschmack des Tages: sie sieht in Shakespeare einen veralteten Theaterdichter. Sie zieht die Werke vor, „in welchen sich die englische Kraft mit den feineren Gesetzen der französischen Grazie vermählt hat". Sie hat eine Abneigung gegen die emporkommende Presse und erblickt in den Schriftstellern, die dieser neuen Waffe dienen, nur junge Leute aus niederen Ständen, denen es an Weltton, Sitte, konventioneller Schönheit mangelt (I, 5).

Wie muß auf eine solche Frau, die einmal in der Gefahr geschwebt hat, aus der guten Gesellschaft gestoßen zu werden, und deren Schönheit und Klugheit es

trotzdem gelungen ist, sich zu ihrer Herrscherin zu machen, — wie muß es auf eine solche Frau wirken, wenn eine Schande, die sie längst begraben wähnt, vor ihr wieder lebendig wird! Sie weiß sofort, was sie zu tun hat. Ihr erstes Wort, als sich Savage ihr entdeckt, ist: „Welche schändliche Betrügerei!" Und mit Trotz und Kälte wappnet sie sich gegen alle Annäherungen ihres Sohnes. Sie verbietet ihm ihr Haus, sie zerreißt seine Briefe, sie verschenkt seine Bücher, die er ihr ins Haus schickt, an die Lakaien, und als er sich auf der Straße ihrer Equipage in den Weg stellt, um ihr einen Blumenstrauß zu überreichen, da befiehlt sie zuzufahren, gleichgültig, ob Savage unter die Räder kommt. Selbst als er sich in Todesgefahr befindet, bleibt ihr Herz unbewegt. Sie hält den Angriffen der Welt, die für den unglücklichen Jüngling Partei nimmt, mutig stand, trotzdem sie darunter leidet, denn dieser Welt zu Liebe stößt sie ja ihren Sohn von sich. Man „zeigt mit Fingern auf sie, man überschüttet sie mit Pasquillen, die man ihr ins Haus schickt, überreicht ihr in den Gesellschaften Bonbondevisen, die Verse von ihrem Sohn enthalten, quält sie mit Spott, Verachtung, Zurücksetzung aller Art" (II, 6). Man predigt auf den Kanzeln gegen sie. Endlich boykottiert sie der Londoner „vornehme Pöbel" förmlich. Vor der Tür ihres Hotels wächst Gras. Sie erträgt das alles, denn sie kennt den Wankelmut der Welt und weiß, wie vergeßlich sie ist, wenn neue Sensationen die alten verdrängen. Sie verliert ihre Fassung erst, als sie durch die Verhöhnung in der Gesellschaft bei Lord Tyrconnel in grenzenlose Wut versetzt wird. Ihr Herz weiß nichts von einem Sohn. „In meinem Herzen ist auch nicht die kleinste Stelle für ihn, nicht ein Winkel, wo man eine Wiege hinstellen könnte." So spricht sie, als sie das Theater während der „Overbury"-Aufführung, in die sie sich trotzig gewagt hat, verlassen muß, und fügt hinzu, selbst wenn ihr Sohn noch lebe: „Ich bin nicht seine Mutter; ich kann es nicht sein — und wär'

ich's — ich will's nicht sein“ (II, 6). Anders im vierten Akt, als Tyrconnel sie auf so niedrige Weise bloßstellt. Jetzt wünscht sie, Savage wäre ihr Sohn, aber nur, um ihm fluchen zu können. Sie widersetzt sich nicht länger der Meinung der Welt, den Urkunden und Siegeln, die ihr den unerwünschten Sohn ins Haus bringen wollen, aber es ist nicht die Liebe, sondern der Haß, der ihn in sinnloser Raserei anerkennt.

Gutzkows Charakterzeichnung der Lady ist nicht einheitlich. Er selbst hat sie einmal schneidend kalt genannt, und jedermann im Stück mit Ausnahme Savages, der ihre Härte mit fast unglaublicher Geduld erträgt, redet in ähnlichen Ausdrücken von ihr. Dabei hat sie von sich aus ein Recht, ihren Sohn zurückzuweisen. Sie hat nicht etwa, wie bei Johnson, das Gerücht von dem Tode ihres Kindes selbst verbreitet, sondern hat gute Gründe, an Richards Tod zu glauben: noch auf dem Sterbebette hat ihre Mutter ihr gesagt, der kleine Sohn des Kapitän Rivers sei gestorben. Gutzkow hat den Charakter der Lady gegenüber seiner Quelle kompliziert. Dort ist sie eine Frau, die ohne jede Spur einer mütterlichen Regung ihr Kind von klein auf zu vernichten trachtet; hier ein Weib, das sich zwar auch gegen die Liebe eines Sohnes verhärtet, die man aber anderseits auch nicht verdammen wird, weil sie einem vermeintlichen Betrüger nicht die Ehre unbefangener und eingehender Prüfung seiner Ansprüche schenken will. So läßt Gutzkow den Zuschauer bis zuletzt in Ungewißheit: ist Savage der Sohn der Lady oder nicht? Diese Ungewißheit ist sicherlich spannend, aber auch marternd, und leider hat sie bei dem Dichter eine Unsicherheit in der Lösung des Konflikts erzeugt, die freilich historisch zu erklären ist. Zwar die Möglichkeit, daß eine adelige Dame aus einer Jugendverirrung einen erwachsenen Sohn hatte, lag auf der Hand und wurde Gutzkow durch eine Hamburger Erfahrung bestätigt, wo er täglich dem Pflegesohn eines Altonaer Kaufmanns begegnete, „der

der Sohn einer vielberufenen Senatorin***, einer geborenen Adligen aus Mecklenburg war“ (G. A. W. 11, 287). Ja noch in den „Rittern vom Geist“ hat er einen ähnlichen Konflikt zwischen Pauline von Harder und ihrem Sohne Hackert gestaltet, einem „Jüngling von dreiundzwanzig Jahren, voll Lug und Trug, verschmitzt, verworfen, zu jeder Gewalttat fähig und nichts, als den Namen seiner — Mutter suchend“ (9. Buch, 11. Kap.). Aber, was gewiß ins Gewicht fiel: die Echtheit Savages war nicht zweifellos. Johnson, dem Savage selbst seine Geschichte erzählt hatte, glaubte daran, doch schon James Boswell, der Biograph Johnsons, bewies, daß die Lady sich mit ihrer Weigerung im Recht befunden habe. Bei der ersten Aufführung von Gutzkows Drama in Frankfurt a. M. (15. Juli 1839) schloß das Stück mit der Aufklärung des Irrtums, in dem sich Savage seiner vermeintlichen Mutter gegenüber befindet (s. die Berichte im „Morgenblatt“ über die Frankfurter, Stuttgarter und Weimarer Aufführungen, 1839. No. 187—190, No. 272—273. No. 277—278). Die alte Wärterin Kitty beschwört, das Kind der Lady sei längst gestorben — Savage stirbt an der Enthüllung dieses grausamen Mißverständnisses, das ihn seine Lebensfreude und -ruhe gekostet hat. Angesichts seines Jammers bedauert die Lady ihre Schroffheit. Sie möchte ihn jetzt gern als ihren Sohn betrachten. Dieser Schluß erfuhr bald Varianten. Am 14. Dezember 1839 schreibt Emil Devrient an Dr. Dräxler-Manfred (Houben, Devrient S. 180): „Der Savage wird bei uns am 1. Januar in Scene gehen, — man ist sehr gespannt darauf, — ich habe den Vorsprung ihn schon gespielt zu haben (in Frankfurt a. M.). Gutzkow hat den Schluß jetzt verändert — und wie mir deucht, recht wirksam — dies betrifft die Lady nur in stummen Spiel, er läßt die wirkliche Mutter des Savage im Bilde an der Wand der armen Leute im letzten Akte hängen, Savage stirbt nach seiner Enttäuschung mit einer schmerzlichen Rede zu jenem Bilde seiner wahren Mutter“. In dieser Form,

freilich noch mit mannigfachen kleineren Änderungen, ging dann das Stück am Dresdener Hoftheater in Szene. Ich glaube nicht, daß der weichliche Schluß, den Devrient recht wirksam nennt, sehr vorteilhaft gewesen ist. Im Gegenteil hat er vielleicht Gutzkow erst klar gemacht, daß es nicht angehe, eine fünfaktige Tragödie zum Schluß als das Spiel eines bedauerlichen Irrtums hinzustellen. Im März 1840 hat er deshalb sein Stück so zu Ende geführt, wie es im wesentlichen gedruckt worden ist. Er schreibt darüber an Emil Devrient, dem er sein neues Stück, den „Werner", übersendet (am 11. März 1840; Houben, Devrient, S. 185): „Dieser Jordan ist dankbarer als Savage, bei dem mir die verfluchte Tieck-Solgersche Theorie von der tragischen Ironie den niederträchtigen Streich spielte, daß ich 4 Akte lang das Publikum foppe und im 5ten Eis auf die glühendste Hitze gieße. Willst du einen Beweis meiner Eitelkeit, meiner Schwäche, meiner Inkonsequenz, meines Geizens nach Beifall sehen? Lies den Carton, der im Mscrpt. des Werner liegt. Ich habe für die Bühnen, wo Savage neu ist, ihn zum wirklichen Sohn der Lady gemacht! ‚Mögen sie mich nun am Pranger der schwärzesten Verläumdungen u. s. w.' ich kann nicht anders. Die Tollheit, die ich beging, vorm Jahre diesen verfluchten 5ten Akt zu schreiben, läßt mich nicht schlafen. Wenn du also den Savage in Wiesbaden (wo er noch nicht war) oder in Pesth (wo er schon wieder vergessen ist) spielen solltest, so nimm diesen Schluß mit und gieb deiner Rolle damit jenen Schwung, den ich Unvernünftiger nach der frühern Auffassung im 5. Akte immer abknickte. Ich hoffe, daß in dieser veränderten Katastrophe sich das Stück auf dem Repertoir erhält, was in der alten Art nicht möglich war". In der Vorrede zur fünften Auflage des Stücks sowie in seinen Erinnerungen (G. A. W. 11, 287) stellt Gutzkow es so dar, als habe das Burgtheater mit seiner Komtessenmoral nicht geduldet, daß der arme, verkommene Savage der natürliche Sohn der vornehmen

Dame gewesen sei, und er habe infolgedessen die Grausamkeit der Lady in die „untrügliche Stimme der Natur“ verwandelt, Savage nicht ihr Kind sein lassen. Der einzige Reiz, der für ihn in dieser Änderung gelegen habe, sei jene Hinneigung zu der romantischen Ironie gewesen: „All die Mühe, die du in deinem Stück geschildert hast, zuletzt um einen Irrtum!“ — „Die Wirkung dieser Änderung muß eine peinliche gewesen sein“. Wie schon Houben bemerkt, irrt hier der Dichter (G. A. W. 2, 11). Das Burgtheater sträubte sich gegen den unehelichen Sohn der Aristokratin und wünschte, dafür einen legitimen einzutauschen. Das hätte natürlich dem Stück den Lebensnerv durchschnitten, und so begnügte man sich denn in Wien damit, die erste Fassung von 1839 aufzuführen (am 6. September 1842) und die neue, konsequentere von 1840 zu ignorieren.

Auch diese Redaktion blieb nicht die endgültige, wenn sie auch nur in nebensächlichen Punkten Veränderungen erlitt. Wenn man die erste Auflage von 1842 mit der letzten von 1872 vergleicht, so begegnet man auf Schritt und Tritt der bessernden und ändernden Hand des Dichters. Das Meiste ist rein stilistischer Natur, und oft sieht man keinen Grund zur Änderung als Gutzkows nervöse Lust daran. Wichtiger ist, daß er bereits im vierten Auftritt des ersten Aufzugs den Lord Tyrconnel vorbereitend erwähnen läßt, der später der Lady einen so bösen Streich spielt. Einige Kürzungen sind durchgeführt: so fällt von den Versen, die Miß Ellen in der Aufführung des „Overbury“ spricht, eine Strophe weg. Besonders lehrreich ist ein Strich in der vierten Szene des vierten Aktes. Dort zweifelt Savage zwar auch jetzt noch einen Augenblick an der Berechtigung seiner Ansprüche, aber in den ersten drei Auflagen heißt es viel ausführlicher: „Es ist wie eine fixe Idee. Ein Glück noch, daß ich anfange, unentschlossen zu werden, und mich selbst frage: solltest du dich doch geirrt haben! Während ich die kühnsten

Brückenbogen der Hoffnung wölbe, wird ihr Fuß unten von den sich kräuselnden Wellen des Zweifels bespült, so daß ich, was ich mit einer Hand baue, schon mit der andern selbst wieder einreißen muß. Ich pflanze die Bäume und lege selbst die Axt des Zweifels an ihre Wurzel". Hier schimmert noch die erste, ironische Lösung des Konflikts, die mit solchen Worten vorbereitet wird, deutlich durch. Eine Szene hat Gutzkow vollständig verändert und mit Glück. In den ersten Auflagen schmiedet Lord Tyrconnel mit den Inseparables der Lady, Lord Berwick und Lord Winchester, die beide ihrer Dame nur noch unwillig dienen, ein Komplott. Sie sollen Lady Macclesfield statt auf einen Maskenball zur Herzogin von Sussex auf eine ähnliche Veranstaltung bei Tyrconnel führen. Der edle Lord setzt den beiden seinen Plan so auseinander: „Die Façade des Hotels der Herzogin hat mit meinem die größte Ähnlichkeit, die Treppen werd' ich mit solchen Blumentöpfen zieren, die die Herzogin liebt; die Statue Cromwells, die auf meinem Flur steht, werd' ich mit einer Copie der Danae vertauschen, Sie kennen sie ja bei der Herzogin; die Masken werden, hier wie dort, dieselben sein können, so daß es lange währen soll, bis sie den Irrtum merkt. Ich werde ihr dann den Sohn vorstellen und sie vor aller Augen veranlassen, daß sie mit ihm tanzt". Und die beiden Kavaliere sagen ohne Bedenken Ja: „Da sich bei der Lady doch nichts mehr gewinnen läßt, so ist auch bei diesem letzten Spaß wohl nichts verloren". Gutzkow läßt den Adel in seinem Stück keine gute Rolle spielen. Ganz abgesehen von der Lady: ihr Schwager ist ein Spieler, Betrüger und Taugenichts, und Berwick und Winchester sind vom Stamme Rosenkranz und Güldenstern. Lord Tyrconnel, der Lady ehemaliger Geliebter, ist ein boshafter und rachsüchtiger Intrigant. Er gehört zu den liberalen Edelleuten, von denen Steele verächtlich urteilt: „Nur weil sie eitel und zuweilen furchtsam sind, geben sie sich das Ansehen,

als liebten sie Humanität und Freiheit! Ihre Stammbäume bleiben immer dieselben, ob sie nun wild und knorrig im Wald ihrer Privilegien dem Sturm der Zeit trotzen oder ob sie zierliche kleine Döschen daraus drechseln, die sie dem Zeitgeist[1]) präsentieren, um ein galantes Prischen daraus zu nehmen". Nur um eine „Dividende bei der öffentlichen Meinung zu gewinnen" und vor allem um sein eignes Mütchen zu kühlen, tritt Tyrconnel für Savage ein (II, 2). Da war es nun gut, daß Gutzkow diesem unerfreulichen Charakter so viel Schamgefühl lieh, die Bundesgenossen für seinen Überfall nicht unter seinen Standesgenossen, sondern in zwei gleichgültigen Bedienten zu suchen. Nun sind die beiden Lords wie die Lady die Dupierten (IV, 6).

Proelß nennt in seinem Buch über das junge Deutschland (S. 756) Gutzkows „Savage" emphatisch „einen epochemachenden Sieg, die Eröffnung eines Triumphzuges der Gutzkowschen Muse über die deutsche Bühne, der den Verfasser zum Regenerator derselben machte, zum Bahnbrecher für eine ganze Generation neuer Dramatiker, zum Hort einer neuen Ära deutscher Schauspielkunst." Die Kritik der Zeit hatte für die historische Bedeutung des Werkes keine rechte Empfindung. Ein Anonymus in der „Eleganten Zeitung" — Gutzkow vermutete darin Heine — erhob gegen ihn den Vorwurf, das Stück sei aus dem Französischen entlehnt; Wienbarg wandte sich in den „Hamburgischen Blättern" (23. Juli 1842) gegen die Künstlerdramen überhaupt; Kühne tadelte nach der Leipziger Aufführung (1840) die Anlage des Stücks als Unsinn und meinte, ein gescheiter Advokat habe die ganze Intrigue unmöglich machen müssen (Porträts und Silhouetten, 1843). Gutzkow konnte sich gegenüber solchen Angriffen von nahestehender Seite auf den Erfolg seines

1) In den ersten Auflagen hieß es weniger bezeichnend „der Freiheit".

Dramas berufen, und die „versteckte Jämmerlichkeit“ jener Notiz in der „Eleganten Zeitung“ tut er in einem Brief an Weill vom 21. Juli 1839 (Alex. Weill, Briefe hervorragender verstorbener Männer Deutschlands) mit der Bemerkung ab, er „habe es nicht nötig, eine bekannte Episode der englischen Literaturgeschichte aus französischen Quellen zu schöpfen.“ Will man nach literarhistorischen Analogien suchen, so erinnert der Auftritt zwischen Lady Macclesfield und Miß Ellen an die Szene zwischen Lady Milford und Luise in „Kabale und Liebe“, freilich mehr dem Bühnenbilde als dem Inhalt nach: hier wie dort stehen sich die vornehme Dame des ancien régime und das schlichte Mädchen einer neuen Zeit in gespannter Kampfstellung gegenüber. Wichtiger ist ein Hinweis Gutzkows auf Alfred de Vignys „Chatterton“, der sich in seinem Reisebuch „Paris und Frankreich“ findet (Brief vom 12. April 42). Gutzkow besuchte den französischen Dichter und sagte zu ihm: „Ich habe Ihren Chatterton gegen J. Janin verteidigt. Ich hatte ein persönliches Interesse, da ich einen Helden in Richard Savage wählte, der mit Chatterton Ähnlichkeit hat“. In mancher Beziehung erinnert freilich Chatterton an Savage. Das Kindliche, was Gutzkow an seinem Richard hervorhob, hat auch Chatterton. Es wird von ihm gesagt: „Le jeune homme, dont l'esprit a trop vite mûri sous les ardeurs de la poésie, comme dans une serre brûlante, a conservé le cœur naïf d'un enfant“ (II, 5). Wie im letzten Akt Savage bei Toms und Kitty, so haust auch Chatterton, nachdem sein Leben Schiffbruch gelitten, unerkannt bei seinen Wirtsleuten. Aber er geht nicht wie Savage an seiner Zeit, ihrer Beschränktheit und ihren Vorurteilen zu Grunde, sondern an der platten Prosa des Alltags. Sein Schicksal ist das malheur d'être poète, ist die Wahrheit des Wortes, das Beckford (III, 6) zu ihm sagt: „Je ne donnais aux Muses que le temps perdu. Je savais bien ce qu'en dit Ben Jonson: que la plus belle muse du monde ne peut suf-

fire à nourrir son homme, et qu'il faut avoir ces desmoiselles-là pour maîtresses, mais jamais pour femmes".

Auch der Dumassche „Kean" mit seiner abenteuerlichen Handlung mag Gutzkow angeregt haben. Hier sah er einen gewaltigen Bühnenhelden, der, wie Johnson von Savage berichtet, in Matrosenschenken seinen Freuden nachgeht, einen genialen Sausewind, dessen Liederlichkeiten man seiner Liebenswürdigkeit und seinem Talent zu gute hält. Vor allem aber begegnet sich die Tendenz der beiden Stücke. Wie Dumas im „Kean" für den Schauspielerstand eintritt, so kämpft Gutzkow für den Schriftstellerstand. Dumas ist mit der Geschwollenheit und Geschmacklosigkeit seines Pathos und seiner für die damalige Zeit brillanten Mache robuster als Gutzkow. Er will einen bei aller gesellschaftlichen Verhätschelung im Grunde doch verachteten Beruf aus den Fesseln veralteter Vorurteile befreien und zu Ehren bringen, während Gutzkow, der diese Vorurteile in der Szene zwischen Ellen und der Lady auch berührt, die schnell wachsende Bedeutung des Literatentums mit Siegesfreude darstellt. Der soziale Stachel ist bei ihm lange nicht so scharf wie bei Dumas. Aber beide bringen Stände auf die Bühne, die das große Publikum bisher als nichtbürgerliche Gewerbe mit einer gewissen Scheu betrachtete und deren Freuden und Schmerzen es nur unbestimmt ahnte.

Doch bedurfte es dieser literarischen Anregungen für Gutzkow nicht notwendig. Es gab in der deutschen Literatur, selbst in der zeitgenössischen, Männer genug, die an des Lebens Widerstand gescheitert waren. 1836 war das zerfahrene und gewaltsame Talent Grabbes der Not des Daseins erlegen. Von ihm klagte Freiligrath, das Mal der Dichtung sei ein Kainsstempel, und 1837 war Büchner, „ein junger Titan", in das Reich des Friedens hinübergegangen, während sein helfender Freund Gutzkow ihn im Geiste „seine Waffenrüstung zum Kampfe mit der Unbill der Zeiten schmücken sah" (G. A. W. 8, 130). Zu diesen deutschen gesellt sich der englische

Dichter Shelley, über den Gutzkow schrieb: „Wenn irgend das Leben eines modernen Dichters — denn das war Shelley und der genialste! — die Stellung des originellen Gedankens und der schöpferischen Phantasie unserem schroffen, egoistischen und an Vorurteilen haftenden Zeitalter vergegenwärtigen kann, so ist es das Leben Shelleys. Er war ein Sohn der Zeit wie keiner, und seine Mutter, gerade unser materielles leichtsinniges Jahrhundert, stieß ihn von sich, wenn er sich auf sie berief, sich nach ihrem Namen nannte und die Maale zeigte, an welchen er erkannt sein wollte. Er trug, wie keiner, den Fluch der Epoche, die nur von Gährungen und halben Ahnungen bezeichnet wird, den Fluch des Mißverständnisses und einer dem Neide und der Intrigue gar leicht möglichen Entstellung seiner edelsten Träume und Absichten" (G. A. W. 8, 93). Als Gutzkow über Byrons Mitkämpfer diese Zeilen im „Telegraphen" von 1837 schrieb, bald nachdem der Aufsatz über Savage ebenda erschienen war, klang der symbolische Gehalt jenes Lebens in ihm nach, und vertraut genug mag dem jungen Dramatiker Herweghs enthusiastischer Brief vom Juli 1839 (Prölß, Das junge Deutschland, S. 754) ins Herz gedrungen sein, der mit der Frage schließt: „Die Heimatlosigkeit des Dichters ist es denn doch, was in so konkreter, lebendiger Weise in Ihrem Drama bewiesen werden soll. Oder nicht? . . ."

Oder nicht? Es kommt noch zweierlei hinzu, um die Bedeutung des Stückes zu erschöpfen. Der fünfte Akt schließt mit dem Ausruf Steeles: „Zeiten und Sitten, seht eure Opfer! O spränge doch die Fessel jedes Vorurteils, daß mit dem vollern Atemzuge der Brust die Herzen mutiger zu schlagen wagten und nicht im Getümmel der Welt mit ihrer kalten Bildung und ihren sklavischen Gesetzen auch die Stimme der Natur dem mahnenden Gefühl die Antwort versagte!" Mit diesem Appell des natürlichen Empfindens gegen die Fesseln des Vorurteils entläßt Gutzkow seine Zuschauer. Und

3*

dem er diesen Aufruf in den Mund legt, ist der Vertreter einer neuen Literatur, derselbe ideenreiche Kopf, der dem verträumten Helden des Dramas neue Wege zu einer allgemeinen Wirksamkeit weist, Wege, die Gutzkow selbst in Zukunft befolgt. Deshalb scheint mir neben der symbolischen und moralischen diese programmatische Tendenz am wichtigsten zu sein. Gutzkow fühlte das auch sehr wohl. Voll Stolz schreibt er in seinen Erinnerungen: „Hatte ich doch die Sprache der Neuzeit, das war mein unbestreitbarer Ruhm, die Sprache der neuen Ideen zum ersten Male in den Mund der Schauspieler gelegt. Was waren diese bisher von modernem prosaischen Dialog zu sprechen gewohnt gewesen? Blum, Raupach, Töpfer und die Weißenthurn. Die Schauspieler bekannten selbst, mit meinem Dialog geistig zu wachsen“ (G. A. W. 1, 40). „Wie Raupach schrieb, so spielte man“ (Kühne, Deutsche Männer und Frauen; 1851. S. 287), und in der Tat mußte es wie eine Erlösung auf Schauspieler und Publikum wirken, als auf der Bühne eine Sprache erklang, die den häuslichen Trott jener älteren Bühnenschriftsteller weit hinter sich ließ und, an dem anspielungs- und pointenreichen Dialog der Franzosen geschult, eine Fülle lebendig wirkender Gedanken ergoß.

Gutzkows „Richard Savage“ ist das einzige Trauerspiel unter den Literaturdramen des Dichters. Die übrigen Stücke dieser Gattung sind Lustspiele. Er befolgte auf diesem Gebiete die Mahnung Steeles: „Lustspiele, Savage, Lustspiele!“ Freilich vergeht eine Reihe von Jahren, bis der Tragödie des heimatlosen Poeten die typisch gestaltete Komödie vom Lustspieldichter folgt. In den fünf Jahren, die zwischen „Richard Savage“ und dem „Urbild des Tartuffe“ liegen, hat sich der Dramatiker Gutzkow auf den verschiedensten Kampfplätzen getummelt. Dem „Savage“ war ein modernes bürgerliches Trauerspiel, „Werner oder Herz und Welt“,

mit „feinen gesellschaftlichen Bezügen“ auf dem Fuße gefolgt; eine „Gräfin Esther“, die einen historischen Stoff aus naher Vergangenheit, das Verhältnis der Gräfin Dönhoff zu Friedrich Wilhelm II, in leicht verhüllendem Gewande behandelte, blieb unvollendet; ein rein geschichtliches Trauerspiel brachte er im „Patkul“ mit zweifelhaftem Glück auf die Szene; mit dem ersten Lustspielversuch, „einem satirischen Gemälde des Lebens der höheren Stände“, der „Schule der Reichen“, erlitt er eine schwere Niederlage; ein zweites Lustspiel, „Die stille Familie“, unterdrückte er selbst in berechtigter Besorgnis um seinen jungen Theaterruhm. Diese Mißerfolge im Verein mit mancherlei Ärgernissen, die ihm aus der Redaktion des „Telegraphen“ erwuchsen, verstimmten Gutzkow tief. Es war ihm daher eine Befreiung, als er im Frühjahr 1842 Hamburg verlassen und sich auf die Reise nach Paris begeben konnte, dem Wallfahrtsort so vieler freiheitlich gesinnter Männer jener Zeit. In seiner Autobiographie (Gegenwart 1879. S. 394) schreibt der Dichter über seine Hamburger Zeit: „Meine ganze Autorschaft machte durch gescheiterte Versuche furchtbare Krisen durch, z. B. den Durchfall der ‚Schule der Reichen‘ in Hamburg. Mein Leben gestaltete sich immer ernster. Häusliches Leid nagte an allem. Sorge und Entbehrung verfolgten mich. Erst durch die Reise nach Paris 1842 kam ein neuer Lebensschwung. Ich hatte dann große Erfolge“.

Gutzkow befand sich in Paris in der glücklichsten Stimmung. Mit Eifer studierte er die dortigen politischen, sozialen und literarischen Verhältnisse und legte die Ergebnisse seines Aufenthaltes in den „Briefen aus Paris“ nieder. Fern von dem aufreibenden journalistischen Getriebe der Heimat stellte sich ihm seine Aufgabe als dramatischer Dichter deutlicher vor Augen als je zuvor. Im April 1842 hatte er eine Unterredung mit George Sand; auf ihre Frage: „Sie sind Dramatiker?“ antwortete er mit klarer Erkenntnis seiner historischen Stellung:

„Ich habe für die moderne Literatur den Übergang, oder, soll ich sagen, den Rückzug auf die Bühne gesucht. Es ist ein gutes Mittel, das Maß zu prüfen, bis zu welchem die Literatur gehen darf. Der Roman geht weiter, als die Masse folgen kann. Um den Roman wieder einzuholen, wo er gefallen kann, bedarf es des Dramas. Der Masse unmittelbar gegenüber lernt man schätzen, was man geben muß, um der Masse begreiflich zu bleiben“ (Brief vom 12. April 42). Schon in Hamburg hatte Gutzkow das „Theaterpublikum“ näher kennen gelernt, auch von der unfreundlichsten Seite. In Paris verwand er die „furchtbaren Krisen seiner Autorschaft“ und kämpfte sich zu der Einsicht durch, daß die Wirkung des Dramatikers ohne das Mitgehen der Masse unfruchtbar bleiben müsse, daß es gelte, begreiflich zu sein, wenn man ein starkes Echo in den Mitlebenden erwecken wolle, und mit frischer Schaffenskraft warf er sich nach seiner Rückkehr von Paris auf die dramatische Tätigkeit. Am 7. September 1842 schrieb Gutzkow aus Frankfurt a. M. an Emil Devrient: „Allmälig ist mein Theatersinn wieder erwacht. Der Mißmut über meine Hamburger Schicksale hat sich verloren; in dem großen Brande ist auch teilweise mein Groll zu Asche geworden“ (Houben, Devrient. S. 213). Und wenn er am 2. Dezember an denselben Freund schrieb: „Ach was ist diese dramatische Laufbahn dornenvoll! Ich kann dir die Zerrissenheit meines Innern nicht schildern, und wünsche mir oft den Tod aus diesem Wirrwarr von Anfeindung und Mißgeschick gerettet zu werden“ (S. 223) — so entsprang diese Niedergeschlagenheit der Sorge um das Schicksal eines neuen Stückes und ging mit dieser vorüber.

Gutzkow nahm seine dramatischen Arbeiten mit dem Schauspiel „Ein weißes Blatt“ wieder auf, und nachdem er sich damit auf dem Gebiete des bürgerlichen Dramas, wo er bisher mit dem „Werner“ seinen dauer-

haftesten Erfolg errungen, gleichsam aufs neue heimisch gemacht hatte, beschritt er im Frühjahr 1843 zum erstenmal mit Glück den Boden seiner eigentlichen Begabung. Als Frucht eines wohltätigen Einsiedlerlebens in Italien entstand das historische Lustspiel „Zopf und Schwert". Im Jahre 1840 hatte Scribes „Glas Wasser", das Muster der Geschichtsanekdote in Komödienform, seine Bahn angetreten. Gutzkow ist von dieser Art Dramatik nicht unbeeinflußt geblieben. Zwar übertrifft er Scribe, der so wenig Menschen aus den Kulissen treten ließ, in der Zeichnung der Charaktere. Aber die Konflikte seines Lustspiels verwickeln sich ganz ähnlich wie bei jenem und werden endlich von einer kundigen Hand entwirrt. Dabei ist Ritter Hotham bei weitem nicht der geschickte Tausendkünstler wie Bolingbroke. Gutzkow erreicht den französischen Bühnenkönig nicht in der Leichtigkeit der Erfindung, der Sicherheit des Plans, der Gewandtheit der Lösung. Er hatte nicht die erstaunliche Gabe, alles, was ihn zur Gestaltung reizte, sofort im Rampenlicht zu sehen, jede Rolle und jede Szene. Laube besaß diesen klugen Theaterblick in weit höherem Maße. Gutzkow interessierte in der Regel ein Problem, das mit der Gegenwart im Zusammenhang stand, und er griff es auf, oft ohne das Ziel klar vor Augen zu haben. Daher seine zahlreichen, häufig tief eingreifenden Varianten. Aber selbst in diesem historischen Lustspiel, das die Tendenz nur gemäßigt hervortreten läßt und das in seiner Erscheinung lebhafter als jedes andere Gutzkowsche Stück an Scribe erinnert, gibt er etwas wesentlich Wertvolleres: innern Gehalt. Was bedeutet es schließlich für den heutigen Zuschauer, mag er selbst Franzose oder Engländer sein, wenn zum Schluß eines allerdings spannenden und erheiternden Bühnenspiels sich das Ergebnis in zwei vereinten Liebenden und in der welthistorischen Tatsache präsentiert: „Lord Marlborough verdrängt — der europäische Friede festgestellt — Lord Bolingbroke Minister!"

Während des Stückes kümmert uns der Feldzug gegen Ludwig XIV. oder das Ringen zwischen Whigs und Torys keinen Pfifferling, das endliche bedeutende Ziel verschwindet vollständig hinter den überraschend verschlungenen Wegen, die dahin führen. Ganz anders bei Gutzkow. Er wählt für sein Stück einen Ausschnitt aus der Geschichte, der seinem Volke in allen wesentlichen Zügen noch gegenwärtig ist. In einem Könige, der gleichzeitig Fürst und Kleinbürger ist, steckt ein Widerspruch mit sich selbst, ein komischer Kontrast, der jedem Deutschen durch die Person Friedrich Wilhelms I. ohne besondere historische Belehrung lebendig zu machen ist, und der Kampf einer frischen und freien Jugend gegen die barsche Autorität spannt von vornherein nicht nur die Neugier, sondern erweckt innere Sympathie. Gutzkow hat auch diesem Stück eine Anzahl moderner Spitzen aufgesetzt, aber es hätte derer nicht bedurft, um einem „zunächst aus dem Prinzip nur der Heiterkeit entstandenen Werk“ zum Erfolge zu verhelfen.

„Zopf und Schwert“ enthält eine Figur, die im Rahmen dieser Betrachtungen einige Worte verdient; ich meine die Gestalt Konrad Ekhofs, die Gutzkow als den Grenadier Eckhof eingeführt hat. Die Geschichte bot für diese Erfindung keinen Anhalt, denn Ekhof ist niemals Soldat gewesen, und seine wenig stattliche Körpergröße hätte die preußischen Werber auch kaum gereizt, ihn unter die langen Kerle ihres Königs zu stecken. Für die Handlung des Stückes sind die Eckhof-Szenen entbehrlich, und sie kranken an inneren Unwahrscheinlichkeiten. Gutzkows Pathos verträgt sich übel mit dem schlichten Vater der deutschen Schauspielkunst, und es wirkt befremdend, daß just eine Geige den Schauspieler mit Leib und Seele zum Bruch der sonst so streng befolgten Disziplin verleiten muß, und daß der König ihn ohne Besinnen exemplarisch bestraft, indem er ihn zu den Komödianten jagt. Was hat Gutzkow

zur Einfügung dieser unglücklichen Szenen bewogen? Es taucht hier bei ihm der rührende Typus des unterdrückten Genies auf, das in armseliger Abhängigkeit seine Kräfte verkümmern lassen muß. Dieser Typus ist in mannigfachen Variationen und Kostümen vor und nach Gutzkow über die deutsche Bühne gezogen. Er verdankt einer sentimental-romantischen Auffassung des Dichter- und Künstlertums sein Dasein. Der Anführer dieser Sippe ist Oehlenschlägers „Correggio". Die Tassos von Raupach und Zedlitz, Holteis lange beweinter Bettelpoet in „Lorbeerbaum und Bettelstab", ja auch Brachvogels tiradenhafter „Narziß", sie alle sind nahe Verwandte. Eine besondere Pflegstätte hat dieses Künstlerdrama in Wien, der Heimat von Grillparzers „Sappho", gefunden. Dort verbrauchte der trockene Deinhardstein eine große Anzahl von Dichtern und Künstlern als Helden seiner Stücke, dort schrieb Halm seinen schwächlichen „Camoens" und dort dramatisierte Mosenthal Bürgers Liebes- und Poetenschicksal in dem „Deutschen Dichterleben". Auch der Roman und die Novelle lieben es, seit Tieck die Zeiten Shakespeares und Camoens' in gesprächreichen Novellen dargestellt hatte, Dichter zum Mittelpunkt ihrer Begebenheiten zu machen; so Alexander von Sternberg mit seinen einst gepriesenen Novellen „Lessing" und „Molière" und später Heribert Rau mit seinen eilfertig und oberflächlich zusammengeschriebenen zwitterhaften Romanbiographien. Der jungdeutsche Dramatiker hat die weichliche Rührseligkeit dieser Unhelden im allgemeinen dadurch überwunden, daß er seine Dichter als die geistigen Vorkämpfer und Propheten ihrer Zeit handeln und nicht nur leiden läßt. Gutzkows Dichter haben ihren Ursprung in der Seele ihres Schöpfers, in seinem unbezwinglichen Drang, seinem Volke zu sagen, „woran es ist". Daneben sind sie — und das macht ihre Schwäche aus — etwas Abgeleitetes; sie gehören zu einer Literatur über Literatur und setzen zu ihrer vollen Würdigung Kennt-

nisse und Gefühle voraus, die außerhalb des Dramas liegen, in dem sie auftreten. Dem Grenadier Eckhof fehlt nun das tendenziöse, belebende Feuer eines Steele oder Molière vollständig; er ist nur der Träger eines großen Namens und wirkt dadurch interessant. Es reizte Gutzkow, in dem Bilde vom preußischen Hof unter Friedrich Wilhelm I. auf einer Ecke ein Stück Literatur- und Theatergeschichte anzubringen, denn sein eignes Leben wurzelte in diesem Boden, und er war nicht reiner Künstler genug, um das Zufällige und Willkürliche einer solchen Kompositionsweise zu bemerken.

Das Urbild des Tartuffe.

Dem ersten großen Lustspielerfolg von „Zopf und Schwert" schloß sich Ende des Jahres 1844 ein zweiter an, nachdem inzwischen ein historisches Trauerspiel, „Pugatscheff", und eine Verwechslungskomödie, „Die beiden Auswanderer", wenig Glück gehabt hatten: am 15. Dezember 1844 wurde das „Urbild des Tartuffe" in Oldenburg zum ersten Mal aufgeführt; am 1. Januar 1845 folgte Dresden. Unter den Literaturdramen Gutzkows ist dies das einzige, das sich mit innerer, künstlerischer Berechtigung auf dem Theater erhalten hat. „Richard Savage", dessen geschichtliche Bedeutung in der Entwicklung eines neuen Programms für die Aufgaben der deutschen Bühne beruht, dessen Bau jedoch an Zwiespältigkeit leidet, geriet in Vergessenheit, sobald sein Schöpfer das erfüllte, was er darin als wünschenswert und notwendig verkündet hatte. Auch im „Urbild" finden sich zahlreiche Stellen, wo er ähnlich wie im „Savage" die moderne Literatur zum Dienst für die Zeit, für das Leben der Gegenwart spornt. Aber wenn Gutzkow im „Savage" das Wirken und Leiden des Dichters, des Journalisten, des Schauspielers auf drei Personen verteilt, wobei der Dichter im Grunde der alte Romantiker bleibt, den der Schriftsteller und die

Schauspielerin zu neuen Ufern locken, so nimmt im „Urbild“ der Poet die Fahne der Zeit selbst in die Hand. Er ist nicht mehr wie Savage ein träumerischer Phantast, oder wie Steele ein geistvoller Plauderer, von dessen Kämpfen wir auf der Bühne nur hören, sondern er steht vor unsern Augen seinen Mann, und die Wunden, an denen er leidet, werden ihm im Stück geschlagen und geheilt. So mischt sich in die Heiterkeit des Lustspiels ein ernster Ton der Dichterklage, die in der oberflächlichen Welt des „Königsleutnants“ nur geziert erklingt, und die Gutzkow erst später, in „Lorbeer und Myrthe“, gedämpfter wiederholt.

Gutzkow sagt in seiner Autobiographie (Gegenwart 1879. S. 394): „Alles was ich schrieb, ist Signatur irgendeines Entwicklungsstadiums in mir“. Weil das so war, zog es ihn zum Literaturdrama. Im „Savage“ sprach er aus, was er wollte, welche Zukunftspläne ihn bewegten. Als er das „Urbild des Tartuffe“ schrieb, war mehr als ein halbes Dutzend Stücke von ihm über die Bühne gegangen. Er hatte die Freuden und Schmerzen des Theaterdichters an sich selbst erfahren und brachte mit seinem Molière ein gut Stück seines eignen Schicksals auf die Bühne.

Gutzkow berührten der Tartuffestreit und der Charakter seines Helden verwandt. Er sah in dem jahrelangen Kampfe Molières um das Recht des Dichters, ungehindert zu seinem Volke zu sprechen, selbstgeschlagene Schlachten wie in einem Spiegel. Erst kürzlich war er wieder an die Nöte seiner Jugend erinnert worden: 1843 hatte der Bundesrat das Ausnahmegebot gegen seine Schriften förmlich aufgehoben. Als Bühnendichter war er mehr als einmal mit der Censur zusammengestoßen. Die Fesseln einer solchen Institution mußten einen Mann wie ihn besonders hart drücken. Er war kein Poet, der seine Dramen für bessere Zeiten in die Schublade schließen konnte, denn sie waren für die Gegenwart geboren. Er spann nicht in der Einsam-

keit goldene Dichterträume. Sein „Schreiben war an sich nur Tatendrang, nur verhaltene Rede zum Volk“ (G. A. W. 11, 128). Und dieses freie Wort wurde ihm, einem guten Patrioten allezeit, verkümmert. „Gesellschaftliche, sittliche, kirchliche Bedenken riefen damals dem Autor schon beim ersten Entwurf eines Sujets überall ein ‚Zurück!‘ entgegen“ (G. A. W. 11, 288). An einer andern Stelle seiner Rückblicke spricht Gutzkow von der doppelten Geißel der Censur, der des Staates und der der Hoftheaterintendanzen (G. A. W. 11, 308). Wenn es ihm gelang, im Laufe der Zeit kleinliche moralische Bedenklichkeiten, wie man sie z. B. am „Savage“ und „Werner“ in Wien herausfand, aus dem Felde zu schlagen, so waren die politischen Rücksichten desto hartnäckiger. Die „Gräfin Esther“ sollte, „ins Italienische, Emilia Galottische übersetzt, die Geschichte jener Gräfin Dönhoff werden, die sich überreden ließ, für Friedrich Wilhelm II. eine würdige, ihn aus seinem Verhältnis zur Lichtenau lösende, ‚veredelnde‘ Maitresse zu werden“. Die Unaufführbarkeit eines solchen Stückes erstickte es im Keim. Historische Tragödien wie „Patkul“ und „Pugatscheff“ hatten auf Schritt und Tritt Widerwärtigkeiten zu erdulden: bald fürchtete man den sächsischen, bald den russischen Gesandten zu kränken. Gutzkow beklagt sich bitter über die Hindernisse, Schikanen und Gehässigkeiten, die ihm selbst bei einem so durchaus patriotisch gefühlten Stück wie „Zopf und Schwert“ nicht erspart blieben: für die Königliche Bühne in Berlin durfte das Stück nicht existieren, obgleich Friedrich Wilhelm IV. selbst in Sanssouci mit Vergnügen es sich hatte vorlesen lassen[1]). Mit Müh und Not gelang es Emil Devrients Bemühungen, in Dresden den Bann zu brechen.

1) S. das Xenion Gutzkows (Ges. W. 1845, 1, 333):
Liebe erwarb mein Stück für Preußens deutsche Gesinnung;
Dennoch verboten sie dir's! Weil —? Tel est notre plaisir.

Dabei war Gutzkow gleich Börne kein Verfechter der Preßfreiheit in dem Sinne, daß er mit ihr ein goldenes Zeitalter der Literatur heraufbeschwören zu können glaubte. Er bewahrte sich auch hier den Blick für das Mögliche. „Die Preßfreiheit kann den Geist von hemmenden Fesseln befreien, Neues erfinden kann sie nicht“ (Vor- und Nachmärzliches, S. 125). Er schrieb: „Es ist eigen mit der Preßfreiheit: sie ist für jeden einzelnen zuweilen ein großes Unglück und doch für die Gesamtheit ein großes Glück.“ Nach seiner Meinung soll die Zensur darin bestehen, „daß sich der Staat seines innigen Zusammenhangs mit der Wissenschaft und Ideenwelt bewußt ist, daß er nicht nur bereit ist, jede Eroberung im Reich der Gedanken, jede gereifte Frucht auf dem Felde selbst der vom Wind bewegten Debatte anzuerkennen und sich zu eigen zu machen, sondern auch Eroberungen dieser Art zu unterstützen und die Reife in der Saat wenigstens durch Milde und Sonnenschein zu befördern. Wenn mit dieser höheren Zensur die Preßfreiheit als Modalität für die unmittelbare Produktion verbunden ist, dann wird der Staat noch Mittel genug haben, ordnend, leitend und selbst beschränkend auf die Presse einzuwirken, ohne gewaltsam in die Produktion einzugreifen. Mit einem Worte, die Zensur sei das Mittelbare, die Preßfreiheit das Unmittelbare! Die Zensur sei das Gesetz, die Preßfreiheit die Ausführung dieses Gesetzes! Dies ist kein Widerspruch, sondern die einzige Methode, die dem Wohl und der Würde des Staates entspricht. Eine vague Preßfreiheit zu geben mit drakonischen Ausnahmegesetzen, wäre dieser Methode keineswegs entsprechend. Endlich ist, besonders in Deutschland, zu beachten, daß die Preßfreiheit, käme sie uns, auch verbunden sein müßte mit größerer Freiheit aller übrigen Institutionen. Ich denke mir die Literatur gefährlich und unglücklich, welche Preßfreiheit erhält, ohne zu gleicher Zeit Freiheit für die Beurteilung und Auffassung aller übrigen Staatsverhältnisse. Sie würde einer

Maschine gleichen, die aus Mangel an Stoff sich selbst zerstört“ (Säkularbilder, S. 445 f.). Gutzkows Zeitalter war wie das Molières von dem Ideal dieses Zusammenwirkens von Literatur und Staat weit entfernt, geschweige denn daß der Freiheit der dichterischen Produktion die Freiheit der Staatseinrichtungen entsprochen hätte. Wie Molière in seinem Tartuffestreit hatte Gutzkow als Journalist und Dichter gegen Verleumdung, Böswilligkeit und Beschränktheit zu kämpfen, nur daß ihm nicht wie jenem ein mächtiger Protektor zur Seite stand, der schließlich doch die Reinheit der poetischen Absicht zu schätzen wußte, oder der sich wenigstens zu groß dafür dünkte, engsinnigem Zetergeschrei auf die Dauer sein Ohr zu leihen.

Aber die Berührungspunkte zwischen Gutzkow und Molière beschränken sich nicht auf ihre Zwistigkeiten mit der Zensur. Molière vereinigte in seinem Wirken Dicht- und Schauspielkunst aufs innigste, und Gutzkow sah im engen Zusammenarbeiten der beiden Künste das Heil der Bühne. Der Reformator des französischen Lustspiels war ein pädagogischer Poet, der einzige unter den Dichtern des goldenen Zeitalters der französischen Literatur, der es sich zur Aufgabe stellte, seine eigene Gegenwart auf die Bühne zu bringen. Er wagte es, ernste Zeitfragen auf der Szene zu verhandeln. Er war ein aktueller Schriftsteller, der die Preziösen wie die Heuchler mit kecker Hand herausgriff. Auch fehlte es dem Schützling des großen Despoten nicht an demokratischen Zügen: „Es hat keinen Einfluß auf den Geschmack“, sagt Dorante in der „Critique de l'École des Femmes“, „ob man einen halben Louisdor oder nur fünfzehn Sous Eintrittsgeld bezahlt,“ und der lächerliche Marquis bildet einen Typus seiner Komödien.

Auch menschlich kam Gutzkows Wesen manches in Molière entgegen. Molière war ein grilliger Hypochonder, der unter den Schlägen seines Lebens selten zu einem vollen, freien Aufatmen kam, eine verdunkelte Natur,

die über ihre heitersten Meisterwerke einen zarten Schleier von Melancholie breitete, ein nervöser Mensch, den seine Umwelt mit tausend Stacheln auch wider Willen verwundete. Gutzkow sah in diesem Charakter etwas von sich selbst. Auch er fand unter den Sorgen des Tages nur hier und da einmal eine Zeit friedlichen Glücks. Er stritt als Krieger und saß immer zu Pferde (Autobiographie). Er stand, wie Schücking emphatisch erzählt (Lebenserinnerungen 1, 111), gleich einem Giganten in der literarischen Welt und stieß trotzdem oder gerade deswegen auf tausend hämische Angriffe und Feindseligkeiten. In diesem Lärm des Streites hieß es wachsam sein, und es ist zu verstehen, daß Gutzkow oft Feinde sah, wo keine waren, daß er über seine Mitstrebenden den bittern Ausspruch tat: „Unter den dramatischen Autoren ist alles Neid und Kabale“ (Houben, Devrient, S. 226). In milderen Stunden mochte ihm das Schädliche, ja selbst das Lächerliche dieses ewigen Mißtrauens zum Bewußtsein kommen, und so trug er 1841 in seine Notizen ein (Houben, Gutzkow-Funde, S. 120): „Ein Laster, das man noch mit der ganzen Schärfe Molières auf die Bühne bringen könnte, ist das Mißtrauen, der Argwohn.“ Er konnte dieses Laster nicht nur an sich selbst beobachten, sondern, wie schon Houben hervorgehoben hat, auch an seinem Freunde Karl Seydelmann. Von ihm berichtet er, als wenn er von sich selber schriebe, in dem Nachruf, den er dem verstorbenen Freunde widmete (G. A. W. 8, 170 f.): „Das Herbste an ihm war keine Untugend, sondern ein Unglück, das Mißtrauen. Es lag ein Flor über seinen Augen, der ihm alles schwarz erscheinen ließ. Das Leben, die Schläge des Schicksals hatten diesen Flor gewoben. Er konnte nicht dafür, daß ihm der Glaube an die Menschen wankend geworden war. Wer im Leben etwas Ernstes erstrebt, wer etwas Bedeutendes im Kampf gegen Neid, Mißgunst, Gleichgültigkeit der Menschen durchsetzen will, der kann nicht jedermann heiter ins Gesicht lachen und ein immer fröhlicher Allerweltsfreund sein.“

„Und doch," fährt Gutzkow fort, „dieses Herz konnte auftauen, konnte sich auflösen. Dies Auge konnte weinen — weinen über sich selbst." Diese Sonderlingsnatur, die an den Schrecknissen ihrer eigenen Einbildung bis zur Todessehnsucht litt und die Gutzkow so ähnlich sah, trat im „Urbild des Tartuffe" an die Stelle des historischen Molière, indem der Dichter dessen verwandte Züge zur Bekräftigung vor andern unterstrich.

So sind Thema und Held in Gutzkows Lustspiel mit den eigensten Erfahrungen und innersten Erlebnissen des Dichters verquickt, und wenn er in seinem Vorwort zur dritten Auflage über dieses schweigt, so bestätigt er jenes ausdrücklich, indem er schreibt: Das Lustspiel „nahm seine nächste Veranlassung aus dem Geist und den Kämpfen der damaligen Zeit. Am Bundestage, in Österreich, in Sachsen, in Preußen waren die Bücher-, Zeitungs- und Dramenverbote an der Tagesordnung. Rücksichtslos gingen die polizeilichen Maßnahmen über die Lebensinteressen der Autoren hinweg." Er weist dann auf die „kalte, mumienhaft vertrocknete Praxis der Zensurbehörden" hin und auf die „Albaideen" Tzschoppes, ihres obersten Chefs. Er betont die indignatio, die das Lustspiel geschaffen habe, und begründet damit seine Unbekümmertheit um die historischen Tatsachen, weswegen ihn Paul Lindau angegriffen hatte. Lindau ist sich ebensowenig wie Mahrenholtz, der ihm dieselben Vorwürfe pedantisch nachspricht (Zeitschrift für neuere französische Sprache und Literatur, Bd. 12), darüber klar gewesen, was Gutzkow mit seinem „Urbild" eigentlich gewollt hat. Sie beide sehen in ihm den Theaterschriftsteller, der bei besserer Kenntnis der Geschichte sein Stück historisch richtiger, gewissenhafter hätte schreiben können. Auch Gutzkows Werke sind Selbstbekenntnisse, aber nicht niedergeschrieben in geruhsamer Betrachtung, sondern in der leidenschaftlichen Erregung des Tages, aus der sie geboren. So hatte er nicht das Bedürfnis, sich eines historischen Stoffes durch eingehende Quellenstudien immer

vollständig zu bemächtigen. Der Kampf einer tapfern, dabei leicht verletzlichen, mißtrauischen Natur mit der Heuchelei und Beschränktheit tauchte mit Molières Tartuffestreit vor ihm auf. Er sah in dem Thema Parallelen zu seiner Zeit und zu seinem Leben. Er erfaßte es und hüllte seine Gedanken und Gefühle in das leichte Gewand einer vergangenen Zeit, unbekümmert darum, ob diese Hülle der Art verflossener Jahrhunderte völlig entsprach. Sein „Urbild“ spielt, wie Rossel in seinen „Relations littéraires entre la France et l'Allemagne“ (S. 499) mit Recht bemerkt, im Jahre 1844. Ihn ging das Zeitkolorit des 17. Jahrhunderts nicht mehr an, als nötig war, um dem Publikum ein paar unterhaltende Masken aus dem Siècle de Louis XIV. vorzuführen.

Börne nennt in seinem hundertzweiten Pariser Brief Molières „Tartuffe“ neben „Figaros Hochzeit“ von Beaumarchais als einen frühen Vorboten der französischen Revolution. Zwei französische Könige hätten sie herbeigeführt, indem sie es geschehen ließen, daß der Geistlichkeit und dem Adel, den beiden Enden des Balancierbaums der Fürsten, die ersten Wunden beigebracht wurden. Beide Stücke hatten freilich jahrelang zu kämpfen, bis sie auf der Bühne erscheinen durften. Molières Tartuffestreit, wie ihn Gutzkow in der französischen Literaturgeschichte, u. a. auch in der Biographie seines Helden von Grimarest (1705) und in der Voltaireschen Einleitung zu dem Lustspiel, vorfand, erstreckte sich über fünf Jahre. Am 12. Mai 1664 sah Ludwig XIV. in Versailles die ersten drei Akte des Stücks. Obgleich es ihm selber trefflich gefiel, verbot er es doch, weil, wie es in dem Bericht über die Versailler Feste heißt, sein großes Zartgefühl für die Angelegenheiten der Religion diese täuschende Ähnlichkeit des Lasters mit der Tugend nicht ertragen konnte. Hinter dem Verbot steckte vor allem Ludwigs überfromme Mutter. Eine Vorlesung der Komödie vor dem päpstlichen Legaten Kardinal Chigi,

der ihre Tendenz billigte, bewahrte Molière nicht vor dem wütenden Angriff des Pfarrers Roullé, der ihn dem Feuertode überliefert sehn wollte. Molières Eingabe an den König blieb ohne Erfolg, doch wurden Vorlesungen und Privataufführungen geduldet. Das vollendete Stück, in fünf Aufzügen, wurde am 29. November 1664 unter Condés Protektion auf Elisabeth Charlottens Schloß Raincy zum erstenmal gespielt. Aber erst 1667 erreichte Molière eine Art Erlaubnis zur Aufführung. Er mußte einige Milderungen vornehmen, und so ging die vielberufene Komödie am 5. August 1667 im Palais Royal zum ersten Mal öffentlich in Szene. Der Erfolg war ungeheuer. Aber schon am 6. August verbot der Parlamentspräsident Lamoignon, der von der Erlaubnis des Königs nichts wußte, die Aufführung. Molière schickte nach einem vergeblichen Besuch bei Lamoignon zwei seiner Kollegen, La Grange und La Thorillière, mit einer Eingabe zu Ludwig ins Lager von Lille. Der König versprach, die Angelegenheit erneut prüfen zu lassen. Aber inzwischen belegte der Erzbischof von Paris die Zuschauer und Hörer selbst von Privatvorstellungen und -vorlesungen des ärgerlichen Lustspiels mit dem Bann. Nach der Rückkehr des Königs aus dem Felde (August 1667) wurden die strengen Maßregeln des Parlamentspräsidenten und des Erzbischofs zwar gemildert; auch fanden 1668 einige Wiederholungen des Lustspiels in Privatzirkeln statt, aber erst im Februar 1669 erhielt Molière die endgültige Erlaubnis, den „Tartuffe" oder vielmehr den „Imposteur", wie er umgetauft hieß, öffentlich vorzustellen. Am 5. Februar 1669 erlebte die heiß umstrittene Komödie endlich ihre zweite und nunmehr unbehelligte Aufführung vor dem Pariser Publikum.

Der mit zäher Beharrlichkeit geführte Kampf Molières hatte an sich epischen Charakter und bedurfte, um für die dramatische Behandlung brauchbar zu werden, einer starken Vereinfachung des Stoffes. Der Höhepunkt der Spannung lag ohne Zweifel an jenem Abend des 6. August

1667, wo kurz vor der ersten Wiederholung der Komödie das Verbot des Parlamentspräsidenten eintraf. An diesen Abend hatte sich schon die Legende geknüpft, indem sie an ihn das aus dem Spanischen stammende doppelsinnige bon mot knüpfte, mit dem Molière das Publikum entlassen haben sollte: „Monsieur le président ne veut pas qu'on le joue.“ Um diesen Abend nun gruppiert Gutzkow die Handlung seines Lustspiels. Was vorherging und nachfolgte zog er zusammen. In der Geschichte war Molières „Tartuffe“ schon seit Jahren bekannt durch Aufführungen und Vorlesungen in geschlossenen Kreisen. Bei Gutzkow ist er ein neues Stück, das noch niemand kennt, und dem das Verbot nicht folgt, sondern voraufgeht. In der Geschichte verstrich bis zur endgültigen Freigabe der Vorstellung noch eine lange Zeit. Bei Gutzkow siegt die gute Sache des Dichters, bevor ihr noch ernstlicher Schaden zugefügt worden ist. So faßt er den äußeren Rahmen der Handlung enger und erzielt dadurch eine stärkere Spannung und eine befriedigendere Lösung des Konflikts.

Damit war aber noch nicht alles getan. Unter den zahlreichen Gegnern von Molières „Tartuffe“ galt es einen zu wählen, unter dessen Führung sie sich alle vereinigten. Gutzkow nahm dazu den Mann, den er für das Urbild des Tartuffe ansah. Er ging dabei von der oben angeführten, bekannten Anekdote aus, die auch Voltaire in seinem „Sommaire du Tartuffe“ berichtet, und wonach freilich der Parlamentspräsident Lamoignon in den Verdacht geraten mußte, das Original für Molières Lustspielfigur zu sein. Mit diesem Schluß begnügte sich Gutzkow, ohne sich weiter um die historische Persönlichkeit Lamoignons zu kümmern, die allerdings dem schurkischen Charakter Tartuffes nicht im geringsten entsprach. Wie er in seinem Vorwort berichtet, kam ihm aus Frankreich Aufklärung über diesen Irrtum. Im Anschluß an einen Aufsatz von Eduard Fournier in der „Revue française“ (1859. No. 101—105) führte er statt Lamoignon den Abbé

Roquette, den späteren Bischof von Autun, ein. Roquette galt schon bei seinen Lebzeiten für das Urbild des Tartuffe. Madame de Sévigné nennt ihn, auf jenen wiederholten Ausruf Orgons (I, 5) anspielend, „le pauvre homme“. St. Simon behauptet in seinen Memoiren, niemand sei über die Ähnlichkeit zwischen dem Abbé und dem Tartuffe im Zweifel gewesen, und der Abbé Choisy sprach es in seinen Memoiren offen aus: „L'abbé Roquette avait tous les caractères que l'auteur du Tartuffe a si parfaitement représentés sur le modèle d'un faux“ (s. Molière, Ausgabe der Grands écrivains 4, 304 f.). Es ist begreiflich, daß Gutzkow für sein Lustspiel diese Memoiren- und Briefliteratur nicht benutzt hat. Doch hätte er auch ohnedies die Namenverwechslung leicht vermeiden können, worauf Lindau schon hingewiesen hat, wenn er die u. a. von Goethe wohl beachtete und empfohlene Molière-Biographie von Taschereau (2. Auflage 1828) eingesehen hätte. Hier konnte er die Lamoignon-Legende widerlegt und Roquette an die Stelle des Urbilds gesetzt finden. Gutzkow wurde jedoch über seine Nachlässigkeit, wenn man sie so nennen will, erst durch Fournier belehrt und taufte von der zweiten Auflage an seinen Lamoignon in La Roquette um. Freilich ließ er ihm den einflußreichen Posten des Präsidenten und machte ihn nicht zum Abbé oder Bischof, hauptsächlich wohl, um sich den pointierten Abschluß des dritten Aktes nicht entgehn zu lassen, vielleicht auch, um mit einem geistlichen Heuchler nicht der Zensur willkommenen Anlaß zu Bedenken zu geben.

Paul Lindau spricht mit einem gewissen Pathos von der Leichtfertigkeit Gutzkows, sich nicht genauer über das Urbild des Molièreschen Tartuffe unterrichtet zu haben. Er redet mit Bezug auf Lamoignon von dem weißen Marmor eines Grabes, der Achtung gebiete (Literarische Rücksichtslosigkeiten, 1871, S. 209). Dem, der sich nicht speziell mit der Geschichte Ludwigs XIV. beschäftigt hat, ist Lamoignon so gut wie Roquette, den man übrigens auch zu retten versucht hat, ein bloßer

Name, auf den nicht viel ankommt. Wichtiger für die Erkenntnis des Gutzkowschen Schaffens scheint mir die Untersuchung zu sein, wie er sich in seinem Lustspiel zu dem Molièreschen verhält. Lindau hat in der Hitze des Angriffs behauptet, Gutzkow habe den „Tartuffe“ gar nicht gekannt. Mit Recht weist Gutzkow diesen Vorwurf als kindisch zurück. Den Ungrund der Lindauschen Behauptung hat Houben in seinen „Gutzkow-Funden“ ausführlich dargetan. In der Tat ist Lindau zu seinem extremen Urteil dadurch verführt worden, daß er alles, was in Gutzkows Lustspiel von den Gegnern Molières über dessen Komödie entstellend gesagt wird, für bare Münze nimmt. Gibt man diesen falschen Standpunkt auf, so fallen, wie Houben zeigt, eine ganze Anzahl der Lindauschen Einwürfe in sich zusammen. Trotzdem ist mit Houbens Studie die Frage, inwieweit Gutzkow den Molièreschen „Tartuffe“ in seinem „Urbild“ beibehält, keineswegs entschieden. Houben kommt in seinen „Funden“ zu dem Ergebnis, das Stück, das im „Urbild“ eine Rolle spielt, sei durchweg verschieden von dem „Tartuffe“, wie ihn die Literaturgeschichte kennt. Er nimmt sogar an (S. 143), daß der „Tartuffe“ des „Urbildes“ mit dem Tode des Betrügers ende. Die Erwähnung von Trauerkleidern bei Tartuffes Leichenbegängnis (IV, 3) faßt er als Stütze für diese Hypothese auf. In seiner Einleitung zu Gutzkows Dramen (2, 32) verbessert Houben jedoch diese Auffassung und sagt: „Das Stück Molières, von dem in Gutzkows Lustspiel die Rede ist, ist durchaus der Molièresche ‚Tartuffe‘, wie ihn die Literaturgeschichte kennt.“ Er hebt dann einige Unklarheiten des Dichters hervor, die ihn zu seinem Irrtum verleitet hätten. Ich stimme Houben in seiner zweiten Auffassung vollständig bei, meine aber, daß Gutzkow eine ganze Menge von Unklarheiten hat aufkommen lassen, die, freilich aus den Bedürfnissen seines Lustspiels erklärlich, mit dem Molièreschen Stück unvereinbar sind. Es ist so, wie Gutzkow in seinem Vorwort sagt: „Wenn ich vom ‚Tar-

tuffe' abwich, werde ich wohl, in Rücksicht auf modernes Theater, meine Gründe gehabt haben."

In Gutzkows „Urbild" kennen nur drei Personen Molières „Tartuffe": Madeleine, Matthieu und La Roquette; Madeleine als Mitspielende, Matthieu als ihr Pflegevater und begeisterter Zuhörer bei den Proben, La Roquette aus der Lektüre des gestohlenen Soufflierbuches. Für die Beurteilung dessen, was über den „Tartuffe" ausgesagt wird, sind La Roquettes Angaben mit großer Vorsicht aufzunehmen: er entstellt aus eigensüchtigen Gründen. Für die Anzettelung seiner Intrigue gibt den Anstoß das, was Madeleine im ersten Akt über ihre Rolle, die Dorine, berichtet. Die Kenntnis der jungen Kunstnovize von dem Stück ist zunächst nicht sehr genau. Sie hat erst eine Leseprobe mitgemacht und dabei unter Zittern immer nur an ihr Stichwort gedacht. So ist ihr denn, als Herr Chapelle in höchster Erregung auf sie mit Fragen eindringt, sogar der Titel des neuen Lustspiels nicht gegenwärtig. Nur soviel weiß sie, daß es einen Scheinheiligen behandelt, einen Menschen, der äußerlich fromm und innerlich ein Fuchs ist, einen Schleicher, der sich in die Familien drängt, immer mit den Augen blinzelt, überall nur Sünde wittert und, bei Licht besehen, ein rechter Heuchler ist (I, 4). Diese Charakteristik stimmt gewiß mit dem Molièreschen Helden überein. Auch was Madeleine über ihre Rolle aussagt, läßt sich mit Dorine vereinigen. Sie ist „ein durchtriebenes allerliebstes Kammermädchen, der die Schönheit vorgeschrieben ist." Wenn Dorine hier auch ein wenig zu soubrettenhaft aufgefaßt ist, so denkt man sie sich doch eher so, als wie sie Lindau, vom Geist des Widerspruchs getrieben, ansieht: eine grobe, unverschämte, mit natürlich-derbem Witz ausgestatte Dienstmagd. Madeleine übertreibt nach Anfängerart ein wenig die Bedeutung ihrer Rolle, wenn sie fortfährt: „Ein Kammermädchen, das alle Fäden der Intrigue in der Hand hält und zur Entlarvung des Schein-

heiligen am allermeisten beiträgt.“ Dorine gehört zwar zu den Klugen in Orgons Hause, die den heuchlerischen Gast längst durchschauen, sie spricht auch davon (Tartuffe III, 1), daß Tartuffes Verliebtheit in Elmiren ihn leicht in deren Hand liefern könne, aber das bleibt ihr frommer Wunsch. Elmire stellt ihrem Hausfreund selbständig die Falle. Dorine äußert dabei sogar ihre Bedenken, ob es auch gelingen werde, den schlauen Vogel einzufangen, und widmet ihren tätigen Rat einzig und allein dem Liebespaar Valer und Marianne. Madeleine erzählt (I, 5) dem Akademiker Chapelle das erste Auftreten Tartuffes. Gutzkow folgt dabei treulich Molière. Nur von einer Verwirrung Dorines weiß dieser nichts. Ich glaube, Gutzkow hat ihr abgebrochenes „Vous dire —“ (Tartuffe III, 2) als befangenes Stottern aufgefaßt, denn Dorine könnte trotz aller Schlagfertigkeit auf die Frage des Heuchlers „Que voulez-vous?“ wohl einen Augenblick in Verlegenheit geraten, hat sie doch bei Seite gescholten: „Que d'affection et de forfanterie.“ Während nun Madeleine dem Herrn Chapelle die Schnupftuchszene demonstriert und ihn mitspielen läßt, ist man einen Augenblick fast versucht, ihn für das Urbild zu halten, denn sie ruft: „Bravo! Bravo! Ganz so hat mir's Molière vorgemacht!“ und Chapelle entgegnet: „Ich — Ich spiele in einem Stücke von Molière?“ Er verläßt sie bestürzt, um nach seinem Konsommee und seiner Frau zu sehen, und La Roquette betritt mit derselben Weisung an seinen Bedienten Lorenz die Bühne wie Tartuffe. Ohne daß er es weiß, repetiert er nun mit Madeleine die Taschentuchepisode. Die junge Schauspielerin hält ihn für einen Freund Chapelles, der ihre künstlerischen Fähigkeiten prüfen soll. La Roquette wird bei der Prüfung ihres Wuchses überrascht und erfährt nun, daß er ahnungslos Molière zitiert hat. Die Rede wendet sich auf dessen neues Stück. Madeleine berichtet jetzt (I, 7) etwas anders als kurz vorher. Sie erinnert sich unwillkürlich an den Feind ihrer Eltern, der, worauf sie noch nicht verfallen

ist, das Urbild von Molières Figur abgegeben hat, und spricht von einer einflußreichen Persönlichkeit in den höchsten Ständen, einem Mann, der die Titel und Ämter verschenkt an Leute, die mit der Religion heucheln, einen Erzfeind der Aufklärung und des gesunden Menschenverstandes. Chapelle erzählt dann die Schnupftuchszene, und La Roquette wird vollends hellhörig: „Schnupftuch? Was?“ Das Entsetzen vor der öffentlichen Verhöhnung malt sich auf seinen Zügen — denn auf ihn, nicht etwa auf Chapelle beziehe ich Madeleines Applaus: „Vortrefflich! Gerade so charakterisierte Molière auf der Leseprobe den Moment, wo der Scheinheilige entlarvt wird!“ Die Szene steigert sich nun von Wort zu Wort. Chapelle mag noch so viel von dem schönen Trüffelfrühstück reden, das ihrer wartet: La Roquette will nur von dem neuen Stück hören, und zur Bekräftigung seiner schrecklichen Ahnung kommt nun auch noch der atemlose Matthieu mit der Meldung, das neue Lustspiel Molières nenne sich nach der Lieblingsspeise des verspotteten Heuchlers: Tartuffe!

Die Einführung der Taschentuchszene aus Molières „Tartuffe“ dient Gutzkow dazu, den Präsidenten La Roquette auf die Gefährlichkeit des Stücks für seine eigene Person aufmerksam zu machen und ihn zu Gegenmaßregeln zu veranlassen. Seinen Versuch, sich der liebenswürdigen Madeleine auf die Manier Tartuffes zu nähern, haben Lefêvre und Chapelle bemerkt. Schon muß er Anspielungen hören, und er beschließt, um sich volle Gewißheit über das, was ihm droht, zu verschaffen, das Textbuch des „Tartuffe“ zu stehlen. Seine Kenntnis des Lustspiels benutzt er dann (II, 6), um sich Verbündete zu werben. Er stützt sich dabei auf die vierte und siebente Szene des fünften Aktes vom „Tartuffe“. Gutzkow hat hier sicherlich die echten Molièreschen Auftritte im Sinn, und was von ihnen abweicht, hat man auf die Rechnung des absichtlich fälschenden Präsidenten zu schreiben. In Wirklichkeit hält auch Gutz-

kow wie La Roquette den Herrn Loyal aus der Normandie für einen sergent, einen huissier, einen Gerichtsdiener oder Exekutor. Aber daß so eine subalterne Persönlichkeit bei Molière schlecht wegkommen sollte, genügte natürlich nicht, um den Parlamentsrat Lefêvre, den Juristen mit Leib und Seele, in Harnisch zu bringen. Mit berechnender Schlauheit wandelt deshalb La Roquette den Gerichtsdiener zum vollgültigen Vertreter der Jurisprudenz und steigert den Argwohn Lefêvres, gegen den Molière zudem einen Prozeß verloren hat, aufs höchste, indem er die Herkunft des Mannes aus der Normandie nachdrücklich unterstreicht, so daß der Parlamentsrat, selbst Normanne, eine persönliche, nicht nur eine Standessatire fürchten muß.

Auch die Ludwig XIV. preisenden Worte des Polizeibeamten zu Schluß des „Tartuffe" münzt La Roquette für seine Zwecke aus. Die darin verborgen ruhende Mahnung des Dichters an den König, sich nicht von Heuchlern umstricken zu lassen, spielt er dem Polizeiminister Lionne gegenüber als die Hauptsache aus und verdreht die menschlich-höfische Huldigung in eine politische Demonstration. Schon hierüber schüttelt der Minister bedenklich den Kopf. Das Verbot des „Tartuffe" entringt ihm aber schließlich eine boshafte Bemerkung La Roquettes, die die Folgen dieser bedenklichen Szene grotesk übertreibt: „Man wird in England sagen, wenn in Frankreich der König gelobt sein will, muß er die Polizei zu Hilfe rufen". Da wird Lionne kopfscheu: er hört etwas von politischen Anspielungen in einem durchaus satirisch gefärbten Stück. Die einzig wahre Religion eines gebildeten Staates, die Polizei, ist gefährdet. Seine Phantasie ist geschäftig: schon wimmelt förmlich die neue Komödie von boshaften Anspielungen auf die von ihm vertretene Behörde, und er erläßt das Verbot.

Gutzkow hat mit Benutzung dieser drei Molièreschen Szenen den Charakter La Roquettes in seinen wichtigsten

Zügen gezeichnet. Diente die Taschentuchszene dazu, ihn als den frömmelnden Lüstling darzustellen, so sehen wir in ihm nach dem Auftritte mit Lefèvre und Lionne auch den Meister der Intrigue. Aber es werden ihm Gegenminen gelegt, und sie für ihn unschädlich zu machen, dient wiederum der Hinweis auf eine Szene des „Tartuffe". Im dritten Akt des „Urbilds" (6. Sz.) kommen die Vertreter der Ärzte, Notare und Akademiker von Paris zu Ludwig, um das neue Stück Molières als staatsgefährlich und geschmacklos zu verklagen. Chapelle erwähnt dabei die dritte Szene im dritten Aufzug des „Tartuffe", wo der Scheinheilige der Gattin seines Wohltäters, Elmiren, seine Liebe gesteht und in sinnlicher Erregung seine Hand auf ihr Knie legt und ihr Halstuch betastet unter dem Vorwand, ein Freund von weichen Kleiderstoffen und feinen Stickereien zu sein. Es ist nicht klar, woher Chapelle diese Szene und den Namen Elmire kennt. Eigentlich kennt er nur die Schnupftuchepisode, die ihm Madeleine so eifrig vorgespielt hat. Eine bloße Verwechslung der Namen Dorine und Elmire, wie Houben anzunehmen geneigt ist (Gutzkow-Funde S. 142), wäre an sich nicht ausgeschlossen, da über das Personal des vielberufenen Stückes manches an die Öffentlichkeit gedrungen sein kann. Dagegen spricht nur, daß Chapelle eben nicht den ihm so wohl bekannten Dorinenauftritt, sondern den späteren mit Elmire schildert. Er sagt: „Tartuffe nähert sich Elmiren mit zweideutigen Absichten . . . Elmire weist Tartuffe zurück. Er aber, bei jener Stelle, wo er ausweichend erklärt, er hätte das Tuch, das Elmire trägt, nur deshalb berührt, um die Baumwollindustrie —" (hier wird er unterbrochen). Man kann sich Chapelles Kenntnis dieser Szene auch nicht so erklären, daß ihm Lefèvre davon erzählt habe. Dieser hat nämlich nicht nur wie Chapelle die Taschentuchszene von Madeleine vorspielen und La Roquette praktisch wiederholen sehen, sondern weiß aus Molières eignem Munde (II, 5) die dem Elmiren-

auftritt zu Grunde liegende verwandte Anekdote. Nur nennt leider Molière den Namen Elmire nicht und bringt das Urbild des Tartuffe mit einer jungen Bäurin zusammen und nicht mit der Frau seines betrogenen Freundes. Lefèvre nimmt die von Molière erzählte kleine Geschichte offenbar als Grundlage der Dorinenszene, denn er ist erstaunt (II, 6), als er La Roquette von mehreren Tuchszenen reden hört. Es besteht also hier ohne Zweifel eine Unklarheit, die freilich für die Entwicklung von Gutzkows Stück notwendig und vorteilhaft ist, denn, wie Houben richtig bemerkt, der Name Elmire muß an dieser Stelle fallen, um den König auf die Rolle Armandes aufmerksam zu machen, und Elmire muß in dieser verfänglichen Situation mit Tartuffe-Molière erwähnt werden, um die Eifersucht Ludwigs zu erregen.

Zu diesen Anspielungen auf Vorgänge in Molières „Tartuffe“, die für die Entwicklung von Gutzkows Lustspiel und den Charakter seines Helden von Bedeutung sind, gesellt sich noch eine andere untergeordneter Art. Ich meine den siebenten Auftritt des dritten Aktes, wo Madeleine den Präsidenten in der Lage zu finden glaubt, die Molière für Tartuffe vorgeschrieben hat, als dieser, von Damis entlarvt, sich selbst bei Orgon heuchlerisch verklagt (Tartuffe III, 6). La Roquette murmelt Gebete, beugt (wenigstens in der 1. Auflage) halb das Knie und fleht in seiner Angst: Satan, hilf! — Madeleine hört das und spricht: Bravo, Herr Tartuffe! Vortrefflich — Tartuffe flucht auch, wenn die Leute glauben, er betet. — La Roquette: Was ich? — Madeleine: Haha, gerade so hat Molière dies scheinbare Gebet auch auf der Probe markiert. — Von so einem scheinbaren Gebet, das eigentlich ein Fluch, ist im „Tartuffe“ nirgend die Rede. Vielleicht hat Gutzkow etwas ähnliches als stummes Spiel eines Tartuffe-Darstellers während der vierten und fünften Szene des dritten Aktes gesehen. Er schlägt mit dieser Erfindung, die gewiß im

Geiste des Scheinheiligen ist, die Brücke zu einer Unterhaltung zwischen La Roquette und Madeleine. Einen weiter reichenden Zweck hat die Erwähnung des frevelhaften Gebetes nicht.

Für Gutzkows Behandlung der im „Tartuffe" gegebenen Verhältnisse ist es bezeichnend, daß er sie zunächst beibehält, sie aber ungescheut verändert, sobald es ihm für sein Stück nützlich oder bequem erscheint. Diese Praxis zeigt sich auch da, wo von der Handlung des „Tartuffe" im allgemeinen die Rede ist. Gleich im ersten Akt (5. Sz.) betont Madeleine, daß Tartuffe erst im dritten Akt auftritt. Daran wird festgehalten. Noch im fünften Akt (3. Sz.) sagt Molière zu Lionne, Chapelle und den übrigen: „Im dritten Akt, meine Herren, sehen wir uns wieder". Im „Urbild" spielt sich während des fünften und sechsten Auftritts des fünften Aufzugs der erste Akt des „Tartuffe" ab. Molière tritt in seinem Lustspiel noch nicht auf, denn in der letzten Szene des „Urbildes" unterhandelt er mit La Roquette und erzwingt von ihm eine Sühne, wogegen er das den Präsidenten vernichtende Kostüm ablegt. Wie stimmt nun dazu das, was wir im Vorgemach der Königlichen Theaterloge als Reflex der Vorgänge auf der Bühne erfahren? La Roquette kennt das Stück und verfolgt, was geschieht (V, 5): „Die Szene hat begonnen — schon hör' ich diese mordenden Verse — jetzt wird Elmire auftreten — wie der König über die Brüstung sich lehnt — die Szene mit dem Tuche kommt (man applaudiert draußen) .... Noch eine Sekunde und Elmire tritt ein — (man applaudiert noch stärker) Ha! da ist sie! der König beugt sich über — das Tuch — das Tuch —". Alsdann tritt Ludwig aus seiner Loge, tief verstimmt, daß das gelbe Tuch Armandes ihn um das gehoffte Stelldichein bringt. Man könnte vielleicht sagen, La Roquettes Ausruf „Die Szene mit dem Tuche kommt" sei ein Ausruf der Angst vor dem, was er später befürchten müsse, er habe die ersten Partien des „Tartuffe" nicht so treu im Gedächtnis,

weil sein Ebenbild darin noch nicht auftrete, und deute den zweiten Beifall fälschlich als den Empfang der allbeliebten Armande, die in Wirklichkeit als Elmire von Anbeginn auf der Bühne steht. Aber daß Gutzkows „Urbild“ einen andern Eingang des Molièreschen „Tartuffe“ fordert, beweist der Umstand, daß Madeleine-Dorine nicht von Anfang an mit auf der Szene ist, sondern die Bühne erst betritt, als Ludwig seinen Platz unwillig verlassen hat (V, 5 Mitte). Gutzkow muß sie zurückhalten, um für den erzürnten König eine Lockung zu haben, die seine Neugier über seine verletzte Eitelkeit siegen läßt und ihn wieder in seine Loge zurückzieht.

Endlich ist noch eine anscheinend sehr bedeutende Abweichung von Molières „Tartuffe“ zu erörtern. Im vierten Akt des „Urbilds“ (2. Sz.) sagt Madeleine zu La Roquette: „Wie können Sie nur glauben, daß ‚Tartuffe‘ das Schicksal meiner Eltern beschreibt! Meine Mutter stand so rein da, sie ist unmöglich in allen Stücken mit Elmiren zu vergleichen —“. Darauf La Roquette (bei Seite): „. . . Jeder Zug Elmirens ist dem Leben ihrer Mutter entnommen“. In der Tat ist man hier leicht zu dem Glauben versucht, Gutzkow nehme für sein „Urbild“ einen ganz anderen „Tartuffe“ als den der Literaturgeschichte an, einen „Tartuffe“, in dem der Anschlag des Betrügers auf Elmiren gelingt. Houben hat in seinen Gutzkow-Funden die Sache so aufgefaßt, und in seiner Einleitung zu Gutzkows Dramen, wo er diese Ansicht aufgibt, geht er auf die hier angeführte, wie mir scheint, zweideutigste Äußerung Madeleines nicht ein. Gegen die Annahme eines von Gutzkow mit leichter Anlehnung an das Molièresche Stück fingierten „Tartuffe“ sprechen aber mehrere Gründe. Zunächst sagt Chapelle, allerdings aus nur trüber Kenntnis des Stücks, daß Elmire Tartuffe bei seiner bedenklichen Annäherung abweist (III, 6). Sodann, wenn Elmire im „Tartuffe“ den Verführungskünsten des Scheinheiligen zum Opfer

fiele, könnte unmöglich von einem „sehr lustigen“ Stück mit einer „allerliebsten Intrigue“ die Rede sein (I, 4), könnte der Schluß nicht in eine „Triumph- und Lobrede“ auf den König ausklingen, der einfache reine Religiosität dem gleißnerischen Treiben der glücklich entlarvten Tartuffes vorziehe, sondern das Stück würde zu den tragischen gehören. Auch liegt für Gutzkow kein zwingender Grund vor, den Charakter Elmirens und damit den des ganzen „Tartuffe“ so einschneidend zu verändern. Im Gegenteil: in der von ihm erdichteten, der Molièreschen Komödie zu Grunde liegenden Wirklichkeit durfte das Urbild Elmirens, die Mutter Madeleines, dem Verführer zu Opfer fallen; in der Dichtung Molières mußte die Wirklichkeit zu Gunsten der künstlerischen Wahrheit umgestaltet werden, und Gutzkow würde Molière als einen wenig schöpferischen Dichter hingestellt haben, wenn er ihn eine unglückliche Familiengeschichte unverändert hätte auf die Bühne bringen lassen. Es muß also eine Erklärung für die widerspruchsvolle Äußerung Madeleine gesucht werden, die an der ihr doch genau bekannten Handlung des Molièreschen „Tartuffe“ nichts ändert. Madeleine ist über das traurige Schicksal ihrer Eltern unterrichtet. Als nun La Roquette auf ihre Mutter, das Opfer seiner Verführung, zu reden kommt, fürchtet sie unliebsame Erinnerungen und greift zu dem psychologisch durchaus verständlichen Mittel, die Reinheit ihrer gewiß mehr unglücklichen als schuldigen Mutter so scharf zu betonen, daß sie sie sogar über die bei aller Keuschheit von koketten Zügen nicht ganz freie Elmire stellt. Daher erklärt sich auch der Zusatz Gutzkows in der zweiten Auflage: „Sie ist unmöglich in allen Stücken mit Elmiren zu vergleichen“. Madeleine meint, ihre Mutter stand, bevor Niedertracht sie mit verderblichen Künsten umstrickte, so rein da, daß sie Elmiren in mancher Beziehung übertraf, womit nicht gesagt wird, daß diese schuldig sei. Denn dann müßte es heißen: sie ist in

keinem Stück mit Elmiren zu vergleichen. La Roquette sagt dann für sich: „Jeder Zug Elmirens ist dem Leben ihrer Mutter entnommen“. Auch das widerspricht nicht meiner Ansicht, daß entgegen den in kindlicher Liebe die Wahrheit verhüllenden Worten Madeleines ihre Mutter schuldig, und daß Elmire unschuldig ist. La Roquette kann die von ihm betrogene Frau seines Freundes auch dann in Elmiren wiederfinden, wenn diese den Künsten Tartuffes besser widersteht als jene. — Ich glaube, diese Auffassung ist die einzig mögliche, wenn man die für das „Urbild“ ganz unfruchtbare Konsequenz vermeiden will, daß Gutzkow in seinem Stück einen vollständig neuen „Tartuffe“ voraussetzt.

Wichtiger als die Frage, wie Gutzkow sich zu der Handlung von Molières „Tartuffe“ stellt, ist die, wie sich sein Präsident La Roquette als Urbild des Tartuffe zu diesem verhält. Im fünften Auftritt des zweiten Aktes schildert Molière selber die Ereignisse, die ihn zu seinem „Tartuffe“ angeregt haben, und gibt damit einen Ausschnitt aus dem Leben und Charakter La Roquettes. Was im „Tartuffe“ durch die Klugheit und Standhaftigkeit Elmirens und die Weisheit und Gnade des Königs noch glücklich abgewendet wird, hat das von Gutzkow zu Grunde gelegte Urbild wirklich verbrochen: er hat seinen Freund Duplessis umgarnt, ihm sein Vermögen abgelistet und sein Weib Adele betört. In der Verzweiflung hat sich Duplessis das Leben genommen. Der Betrüger verläßt mit dem geraubten Gelde, dessen Besitz er sich durch gerichtliche Klauseln unanfechtbar gesichert hat, das Haus und gibt die Gemahlin und die beiden Töchter seines unglücklichen Freundes dem Elend preis. Die Mutter stirbt bald; die Kinder geraten in fremde Pflege und werden getrennt. Alle diese Schändlichkeiten sind auf dem Boden von Molières Tartuffe gewachsen, dem nach Gutzkows Vorschrift La Roquette ja auch äußerlich vollkommen gleichen soll. Aber damit

begnügt sich Gutzkow nicht. La Roquette ist bei ihm nicht bloß der heimliche Heuchler und Sünder, der tückische Schleicher und Intrigant, der sich in die Familien drängt und hier Verderben sät — soweit hatte Molière den Charakter verfolgt —, sondern er hat politische Bedeutung. Er gehört zu den Scheinheiligen, die sich nicht nur unter dem Deckmantel der Religion in die Bürgerhäuser, sondern „auf die Katheder der Schulen, in die Kabinette der Minister, an die Stufen des Thrones schleichen, die unter dem Deckmantel der Religion nur ihren persönlichen Ehrgeiz verbergen und nichts lieber an sich reißen möchten, als die Herrschaft der ganzen Welt“ (II, 5). La Roquette ist, wie Lefèvre von ihm sagt (I, 3), „das Haupt unsrer allmächtigen Frommen, der Chef aller wohltätigen Vereine und Armenkassen, der gefürchtete Verketzerer aller Sünder und Sünderinnen unseres sündigen Jahrhunderts“. Die Verbrechen, die La Roquette gegen die Familie Duplessis begangen und die Molière für seinen „Tartuffe“ benutzt hat, sind sozusagen nur Jugendstreiche; den Gipfel seines verderblichen Wirkens hat er erst in Gutzkows Lustspiel erklommen, wo er nicht den Einzelnen nur, sondern der Gesamtheit schadet. Gutzkow ist sich dieses Unterschiedes wohl bewußt gewesen. In seiner Vorrede erwähnt er Goldonis „Molière“, ein Lustspiel, das er erst nach der Abfassung seines „Urbildes“ kennen gelernt hat. Es handelt sich dort darum, die zweite, erlaubte Aufführung des „Tartuffe“ zu hintertreiben. Das Urbild heißt nach Giglis stereotyp gewordener Frömmlermaske Pilone. Der Heuchler, der sich getroffen fühlt, versucht, die Vorstellung durch eine Intrigue unmöglich zu machen, die er auf der Liebe Isabellas zu Molière und der Eifersucht von deren Mutter, der Béjart, aufbaut. Sein Plan mißlingt. Molière spielt den Tartuffe in Pilones Maske. Das Volk erkennt und verspottet das unglückliche Original. Schließlich geht aber alles gut aus, ja Molière verzeiht großmütig seinem gebesserten Feinde und preist die reini-

gende Kraft der Bühne. Goldoni hielt sich also, wie Gutzkow schreibt, an dieselbe enge Familiensphäre, in der sich der Scheinheilige bei Molière bewegt, und führte die Heuchelei nicht schärfer im Lichte seiner Zeit aus.

Gutzkow konnte eine solche Wiederholung des von Molière behandelten Themas nicht genügen. Er sah die Tartufferie im Spiegel seiner Zeit, und sie erschien ihm im Staate gefährlicher als im Schoß der Familien. Im Jahre 1840 hatte Friedrich Wilhelm IV. den preußischen Thron bestiegen. Man sah in dem geistreichen, beredten und witzigen König, der an seinen Hof eine Reihe von bedeutenden Künstlern und Denkern zog und der gern in Sanssouci residierte, einen zweiten Friedrich den Großen. Bald merkte man, wie man sich getäuscht hatte. Schon am 17. September 1840 schrieb Gutzkow an Emil Devrient (Houben, Devrient S. 190): „So schön des Königs Handlung gegen Tieck war, so schmerzlich seine Erklärung, daß Preußen keine Verfassung bekommt! Jetzt glaub' ich, ist für mich nichts mehr in Berlin zu erwarten. Der König gehört jener fanatischen Schule der Doktrinäre an, mit denen sich nicht unterhandeln läßt, die in ihrem Glauben verharren; denn dieser Glaube macht stolz, nicht demütig". Zu der politisch reaktionären Gesinnung des Königs, die außer in der Verfassungsfrage z. B. in der Berufung eines ausgesprochen fortschrittfeindlichen Mannes wie Eichhorn zum Kultusminister (1842) zum Ausdruck kam, gesellte sich eine religiös-mystische Tendenz, die eine Umgebung mit den Brüdern Gerlach und dem General von Rauch an der Spitze geschäftig nährte. Am preußischen Hof der vierziger Jahre konnte man sich nicht wirksamer als durch Frömmigkeit empfehlen. Betstunden wurden als gutes Beispiel für das Volk abgehalten. Frommsein ward zur Modesache. Gutzkow sah hier Strömungen, die der freiheitlichen Entwicklung der Nation so gefährlich wurden, wie die Ränke Tartuffes dem Hause Orgons. Und während diesen ein großer König rettete, erschien hier der Fürst

selbst von bösen Ratgebern umstrickt. Auch Ludwig XIV. ging es gegen das Ende seines Lebens so. In Gutzkows Lustspiel aber steht der junge König noch frei über allen Kabalen. Mit überlegenem Witz behandelt er die Deputationen, die ihn um das Verbot des „Tartuffe" zu bitten kommen [1]). Er kennt keinen besseren Scherz, als wenn sich die Polizei mit Kunstsachen befassen will. Er ist sich seiner Macht bewußt: seine Regierung zittert nicht vor den Versen eines Schauspielers. Hieraus spricht eine gewisse Verachtung geistiger Kräfte, und in der Tat ist Ludwigs Verhältnis zur Kunst nur das eines oberflächlichen Dilettanten. Er hat keine Zeit zum Lesen und ist doch mit seinem Urteil schnell bei der Hand. Verbot und Freigebung des „Tartuffe" entspringen nicht wohlüberlegten Gründen, sondern den Augen einer schönen Schauspielerin zu Liebe. Aber er horcht doch auf die Stimme der Zeit. „Ermessen Sie meine Stellung zur Zeit, forschen Sie meinen innersten Gedanken nach und geben Sie mir dann einfach über das Schicksal des ‚Tartuffe' den Rat, den ich wünschen muß" — so wendet er sich an La Roquette, und als dieser wie seine Genossen stockt, fährt er fort: „Ich kann den ‚Tartuffe' nicht verbieten; denn merken Sie wohl, meine Herren, zu allen Zeiten, von dem Tag an, wo das Königtum langweilig wurde, datieren sich die Republiken. Und

1) Die Gründe dieser Deputationen (III, 6) erinnern lebhaft an einige Philisterbeschwerden, die Grimarest mitteilt (Réimpression, Paris 1877; S. 22). So fühlt sich ein Bürger als Cocu imginaire verletzt und klagt: „Comment! un petit Comédien aura l'audace de mettre impunément sur le Théâtre un homme de ma sorte? — Je m'en plaindrai, en bonne police on doit réprimer l'insolence de ces gens-là: ce sont les pestes d'une Ville; ils conservent tout pour le tourner en ridicule". Und bei Gelegenheit der „Fâcheux" heißt es (S. 25): „On avoua que Molière avoit trouvé la belle Comédie: il la rendoit divertissante et utile. Cependant l'homme de Cour, comme l'homme de Ville, qui croyoit voir le ridicule de son caractère sur le Théâtre de Molière, attaquoit l'Auteur de tous côtés. Il outre tout, disoit-t-on; il est inégal dans ses peintures; il dénoue mal."

ich leugne nicht, es ist schön, meine Herren, König von Frankreich zu sein!"[1]). Das sind sehr zeitgemäße Betrachtungen für Gutzkow; im Munde des historischen Ludwigs wären sie unmöglich. In der kurzen Charakteristik, die Gutzkow in der ersten Auflage seinem Stück vorausgeschickt hat, nennt er seinen Ludwig „fast noch Jüngling, graziös, leicht, gefällig, geistreich". Alle diese Züge entsprechen dem Bilde, das sich seine Zeit oder ihr Wunsch von Friedrich Wilhelm IV. entwarf, der freilich kein Jüngling mehr war, der aber doch mit jugendlichem Feuer empfand. Nahm Gutzkow hier deutlichen Bezug auf die politischen Verhältnisse seiner Gegenwart, so lag es ihm doch fern, mit seinem Lustspiel erfolgreich warnen zu wollen. Sein Ludwig ist nicht das Ideal eines literaturfreundlichen Herrschers, und wie wenig Friedrich Wilhelm IV. von Gutzkows Bestrebungen hielt, hatte dieser verschiedentlich erfahren, so als es sich um seine Berufung nach Berlin handelte, wo der neue Herrscher von den Namen des Tages nichts wissen wollte (G. A. W. 11, 285), und als er „Zopf und Schwert" von ihrer natürlichsten Aufführungsstätte verbannt sehen mußte. Er sah, wie es in der erwähnten Briefstelle an Devrient heißt, daß sich mit der Weltanschauung, die der König vertrat, nicht unterhandeln ließ. Und sodann wußte Gutzkow, daß der Krieg gegen aufklärung- und freiheitfeindliche Bigotterie, so schön und ehrenwert er ist, nie enden wird, und so schließt denn auch das „Urbild des Tartuffe" nicht mit der völligen Vernichtung der Heuchelei und der Widersacher des freien Geistes in der Person La Roquettes, sondern dieser richtet sich nach einer vorübergehenden Demütigung wie ein böser Geist drohend noch höher empor, um freilich zu Schluß einen allzu billigen Schlager hinzuzufügen: „Verjagen

1) Gewiß dachte Gutzkow hier auch an die „unendliche Flauheit, die tödliche Langeweile des königlichen Regiments in Frankreich von 1830 bis 1848" (Zur Gesch. unsrer Zeit, Das Duell wegen Ems S. 376).



kann man uns wie die Wölfe, und wie die Füchse kommen wir wieder! . . . . Ich trete in den Orden der Jesuiten!“

Mit der Heuchelei, die den Staat beherrscht und die Zensur als wirksamste Waffe schwingt, hat in Gutzkows „Urbild“ der Dichter Molière zu kämpfen. In der fünften Szene des zweiten Aktes setzt dieser seine dichterischen Absichten auseinander. Grimarest schilderte auf der ersten Seite seiner Molière-Biographie die Bedeutung seines Poeten mit den Worten: „Lorsqu'il commença à travailler, elle (la Scène comique) étoit destituée d'ordre, de mœurs, de goût, de caractères; tout y étoit vicieux. Et nous sentons assez souvent aujourd'hui que sans ce Génie supérieur le Théâtre comique seroit peut-être encore dans cet affreux chaos, d'où il l'a tiré par la force de son imagination“. Diese historische Stellung spricht sich Gutzkows Molière zu (II, 5): „Excellenz, ich muß Sie daran erinnern, welche Aufgabe ich der französischen Bühne gestellt habe. Ich habe das Lustspiel von meinen Vorgängern in Form sittenloser und ausgelassener Possen überkommen und habe mit meinen schwachen Kräften versucht, ihm einen edleren Ausdruck zu geben“. Aber mit dieser moralischen Reformation ist die Sendung des Gutzkowschen Molière nicht vollendet. Wie Gutzkow selbst, hat er der Bühne „eine würdigere Bedeutung gewonnen“, indem er die Poesie in den Dienst der Aufklärung gegen die Lüge stellt. Wie sein Feind, der Akademiker Chapelle, von ihm anklagend sagt (III, 6), greift er, statt dem Ideal zu dienen, seine Stoffe von der Straße auf und läßt sie in einer Sprache reden, die immer mehr zur bürgerlichen Prosa des Lebens herabsinkt. Ich habe erwähnt, wie stolz Gutzkow darauf war, eine neue Prosa auf die Bühne gebracht zu haben, die moderne Probleme in der Sprache der Gegenwart behandelte und an Schauspieler und Publikum höhere geistige Ansprüche stellte. Seine neue Bühnenkunst stritt unter dem Banner liberaler Ideen gegen die sittlichen und politischen Vorurteile und Beschränktheiten

seiner Zeit. So läßt er denn seinen Molière mit dem „Tartuffe" nicht nur die Verruchtheit eines Einzelnen an den Pranger stellen, sondern die einer ganzen Sippe. Der strafende Sittenschilderer wächst zum politischen Tendenzdichter. Zürnend fragt der Poet (II, 5): „Liegt nicht wie ein Alp auf dem Staat, auf der Gesellschaft jene falsche Religiosität, die die Alles umfassende Liebe Gottes zum Privilegium einer einzelnen kleinen Koterie machen will? Sehen wir nicht täglich in die Herzen der Familien, auf die Katheder der Schulen, in die Kabinette der Minister, an die Stufen des Thrones Männer schleichen, die unter dem Deckmantel der Religion nur ihren persönlichen Ehrgeiz verbergen und nichts lieber an sich reißen möchten, als die Herrschaft der ganzen Welt, während doch der Stifter unserer Religion gesagt hat: Mein Reich ist nicht von dieser Welt?!" Diese politische Ader Molières fand Gutzkow nicht in diesem Grade bei der historischen Persönlichkeit, und er mußte sie mit eigenem Herzblut speisen. Es ist nicht ganz folgerichtig, wenn Molière nach der Entwicklung dieser bedeutenden Grundsätze die Audienz bei dem Polizeiminister mit den Worten beschließt: „Meine Brust erweitert sich bei dem Gedanken, daß der Dichter, Hand in Hand mit der Weisheit der Fürsten und der besonnenen Mäßigung der Staatsmänner, dem großen Berufe leben darf, wie mit Rosenfingern über die Erde zu schweben und Morgenröte auszustreuen, wo nächtiger Schlummer die Menschen noch gefangen hält." Dieses preziöse Bild verchleiert die wahre, harte Tendenz von Gutzkows Poeten: er will wachrütteln, nicht bloß wachküssen.

Dieser Beruf des Dramatikers hat auch seine Schmerzen. Molière klagt bitter über die Hemmnisse seiner Bestrebungen: „Ha, der Beruf des Dramatikers! Welch ein Gemisch von Freude und Schmerz, von Wonnen und namenlosen Verzweiflungen!" (IV, 3). Gutzkow hatte das Auf und Ab des Erfolges selbst kennen gelernt: man hatte ihm etwas von einem neuen Shakespeare in die Ohren geraunt



und ihn dann wieder ausgepfiffen. Er kannte und achtete des Publikums gesunden Sinn wie Molière, er wußte aber auch aus eigner Erfahrung, mit welchen Riesenanstrengungen sich ein neues Stück seinen Weg bahnen muß, Akt für Akt, Szene für Szene. Er kannte wie sein Molière den „Neid der Theaterdichter untereinander". Er hatte sich ständig gegen Angriffe zu wehren und er bedurfte des Erfolges, der Wirkung auf die Gesamtheit aus ideellen wie aus materiellen Gründen gleich Molière. Und wie auf diesem so lastete auch auf ihm mehr als einmal die plumpe Hand eines Verbotes. In der 1871 verfaßten Gesamteinleitung zu seinen Dramen schreibt Gutzkow rückblickend von der Zensur: „Ja, junges Geschlecht, du hast ihn nicht gekannt, diesen Mehltau, der sich bis zum Jahre 1848 auf unsere Geistesblüten setzen, in die innersten Poren selbst der Blätter dringen und mit seinem bleichenden und verdorrenden Hauch schon die Konzeption, bereits die Idee einer Dichtung im Keime vergiften durfte!" Im „Urbild" heißt es: „Die schönsten Ideen werden dir abgeknickt von einem gefühllosen, lächerlichen Vorurteil! Das Mittelmäßige, das lassen sie so hinschleichen über die Oberfläche eines Interesses, das nicht kalt, nicht warm ist; aber was zünden könnte, was wahrhaft gelungen ist, woran unsere Seele hängt, das vertilgen sie mit einem einzigen Strich und sagen: Bah, es soll nicht sein!" (IV, 3). So klagt Gutzkow durch den Mund Molières, und wie eine Anklage klingt es gegen sein Volk und wie ein Streitruf an die Unterdrücker des Gedankens, wenn er fortfährt: „Geht mir, wenn man eure Nation eine geistreiche und edle nennt und unsere Literatur eine klassische schimpft, geht mir, wenn ihr nicht einmal den Mut habt, im Vorsprung eurer Reichtümer, eurer Würden und Schergen, eurer Hilfsmittel tausendfacher Art euch auf gleiche Rappierlänge zu stellen und mit dem einfachen, hilflosen Wort einen ehrlichen Kampf zu bestehen!" Auch dem „Urbild des Tartuffe" wurden Zensurschwierigkeiten bereitet. So schreibt

Gutzkow am 6. Februar 1845 an Emil Devrient (Houben, Devrient, S. 272): „Die von Dresden aus verbreiteten Nachrichten, das Urbild wäre bei euch so zusammengestrichen worden, schaden mir entsetzlich. Lüttichau tut sehr Unrecht, wenn er jeder Einflüsterung Gehör gibt. Selbst hier (in Frankfurt a. M.) hat der Zensor auf jene Nachricht hin sich das Stück wieder geben lassen und will nun auch noch streichen!"

Molière ist nicht nur Dichter, er ist auch Schauspieler und Theaterdirektor. Als Leiter einer Bühne weiß er ein volles Haus zu schätzen und duldet gern einen beifallfreudigen, gutmütigen Enthusiasten wie Matthieu in seiner Umgebung. Er wählt mit Sorglichkeit das Repertoire und läßt verfehlte Stücke wie Chapelles „Nebukadnezar" vom Comité seiner Schauspieler ablehnen, unbekümmert um den Zorn des gelehrten Akademikers. Ein guter Vater seiner Schauspieler sucht er die junge Madeleine möglichst vorteilhaft einzuführen, d. h. in einer Rolle vor vollbesetzten Bänken, denn er gibt als Praktiker mehr auf die Zustimmung eines unverbildeten Publikums als auf die zünftige Kritik. Weitschauend sorgt er für die Nachgeborenen seines Standes, indem er die Hälfte des von La Roquette den Töchtern des Herrn Duplessis geraubten und nun wieder erlangten Vermögens für die Stiftung einer Theaterschule bestimmt [1]). Als Regisseur gibt er viel auf Kostüme, und Armande nennt ihn in diesem Punkte eigensinnig [2]). Als Schauspieler ist Molière vortrefflich, besonders seine Schülerin Madeleine lobt ihn ein übers andere Mal. Im „Tartuffe" läßt Gutzkow ihn die Titelrolle geben. Auch diese Abweichung von der Geschichte hat Lindau ihm vorgeworfen

---

1) Dem Stilkünstler Emil Devrient, der das Wort Geld auf der Bühne nicht aussprechen konnte, behagte diese erzwungene Rückerstattung des Geldes nicht. Gutzkow meinte, das müsse dem Publikum als reeller Entgelt geboten werden (Houben, Devrient, S. 266).

2) Grimarest berichtet (S. 140 f.) über einen Kostümstreit zwischen Molière und seiner Frau bei der Première des „Tartuffe".



und nicht bedacht, wie unnatürlich es wäre, wenn der Dichter eines Stückes, der zugleich ein großer Schauspieler ist, in einem Lustspiel, um dessen Aufführung sich ein anderes Werk dreht, nicht die Hauptrolle spielen sollte. Dazu kommt, daß das Verhältnis von Tartuffe zu Elmire, von Molière zu Armande für das Verbot durch den eifersüchtigen König von höchster Wichtigkeit ist. Im übrigen denkt sich auch Gutzkow Molière als einen komischen Darsteller, so, wenn er ihn schmerzlich klagen läßt (IV, 4): „Lachen müssen bei Herzeleid, unter Tränen Späße machen, das gehört auch zu jenen Kunstleistungen, für welche man an der Kasse kein Entree bezahlt, und zu jenen Geheimnissen der Schauspielkunst, die noch kein Kritiker ergründet hat“ [1]).

Unter den menschlichen Eigenschaften Molières stellt Gutzkow das Mißtrauen beherrschend in den Vordergrund. Die Absicht, dieses ihn und andere peinigende Laster auf die Bühne zu bringen, war einer der Keime gewesen, aus denen das „Urbild“ erwuchs. Zu diesem Mißtrauen steht in keinem Widerspruch eine naive Leichtgläubigkeit des Poeten. Schon bei der Zeichnung seines Savage hob Gutzkow die kindliche Vertrauensseligkeit des Dichters hervor. Hier, bei Molière, ist sie gemildert, aber sie fehlt nicht und mit Recht: ist sie doch, vielfach betrogen, die Voraussetzung für eine reizbare Empfindlichkeit, die überall Feinde und Gespenster sieht. Entgegen der Geschichte ist Gutzkows Molière zur Zeit des Tartuffe-Streites noch nicht vermählt, sondern steht vor

1) Diese geläufige Klage über den schmerzlichen Kontrast zwischen der heiteren Maske des Komikers und seiner melancholischen Stimmung findet sich auch schon bei Grimarest, wo Molière einen Kunstnovizen warnt (S. 128 f.): „Représentez-vous la peine que nous avons. Incommodez, ou non, il faut être prêts à marcher au premier ordre, et à donner du plaisir quand nous sommes bien souvent acablés de chagrin; à souffrir la rusticité de la pluspart des gens avec qui nous avons à vivre, et à captiver les bonnes grâces d'un public, qui est en droit de nous gourmander pour l'argent qu'il nous donne.

der Ehe mit Armande. Er liebt sie, wie der historische Molière, unter Qualen der Eifersucht und spricht die bittern Worte (II, 2): „Sie sind alle falsch, diese Larven, die nur einmal eine Messerspitze voll Schminke auf ihre Wangen malten.“ Aber die Tragödie von Molières häuslichem Leben findet in Gutzkows Lustspiel keinen Platz: Molière sieht den Ungrund seiner Eifersucht ein und wird geheilt.

Trotzdem sind seine Zweifel an Armandes Treue nicht unverständlich. Sie ist Schauspielerin und als solche Huldigungen ausgesetzt, die sie nicht abzuweisen vermag, die aber einem spähsüchtigen Liebhaber leicht bedenklich erscheinen können. Sie zählt unter ihre Bewunderer Lionne und Lefêvre, ja den König selbst, aber ihr Herz gehört Molière, und als eine kluge Frau nutzt sie ihre Verbindungen an einflußreichen und allerhöchsten Stellen für die Zwecke ihres Geliebten. Ihre Wege sind nicht immer grade, und die Intrigue, die sie gegen den König zur Freigebung des „Tartuffe“ spinnt, ist kokett genug. In seiner für die Bühne berechneten kurzen Charakteristik bezeichnet Gutzkow sie als die erste Liebhaberin. Lindau greift das auf und meint, sie sei auch nur eine recht gewöhnliche erste Liebhaberin. Gewiß hat Gutzkow nicht die Armande Molière gezeichnet, von der wir einen dichterischen Abglanz in der kapriziösen Célimène des „Misanthropen“ vor uns sehen. Aber das Schwankende in dem Charakter Armandes, das berechnende Spiel mit Herzen und die dann wieder alle moralischen Einwände entkräftende Liebenswürdigkeit, findet man in ihr wieder, freilich nur episodisch angelegt, wie es dem Verhältnis zur Haupthandlung des Stückes entspricht.

Von jeder historischen Überlieferung hat sich Gutzkow bei der Darstellung ihrer Schwester Madeleine entbunden. Er fand in der Lebensgeschichte Molières Madeleine Béjart als die Mutter Armandes oder, wofür sie angesehen werden wollte, als ihre ältere Schwester vor. Gutzkow macht Madeleine zur jüngeren Schwester Ar-



mandes, vielleicht durch den Zettel der ersten Tartuffe-Aufführung verleitet, wo er die von ihm jung aufgefaßte Rolle der Dorine mit Madeleine Béjart besetzt fand. Doch gestaltet er den Charakter Madeleines so frei um, daß ich fast annehmen möchte, er habe die wenig sympathische Schwiegermutter Molières ganz bei Seite gelassen und der Geliebten seines Dichters dafür eine neue Schwester gegeben, die nur zufällig denselben Namen wie ihre Mutter trägt. Der Charakter von Gutzkows Madeleine ist mannigfach und widerspruchsvoll zusammengesetzt. Sie ist schüchtern, als ihr Vormund sie Herrn Chapelle vorstellt, und spricht doch gleich darauf höchst geläufig über den „Tartuffe"; sie ist eine blutjunge Anfängerin auf der Bühne und redet doch schon von den Gefahren des Familienapplauses; sie betont, halb bescheiden, halb kokett, daß die Schönheit für ihre erste Partie vorgeschrieben sei; gewandt und dreist spielt sie, als Page vermummt, die Botenrolle für Armande bei dem Kammerherren Delarive. Bei der Klugheit dieser kleinen Person ist es eigentlich nicht recht zu glauben, daß sie mit Hartnäckigkeit La Roquette für einen harmlosen Freund des Theaters hält. In der ersten Auflage erkennt sie in ihm selbst am Schluß des vierten Aktes noch nicht den Bösewicht, sondern rettet ihn, den „Freund ihrer Eltern", vor den ihm nachstellenden Theaterarbeitern, obgleich sie weiß, daß er das Soufflierbuch des „Tartuffe" gestohlen hat. Später durchschaut sie ihn wenigstens hier, läßt ihn aber doch entrinnen, denn seine Stunde habe erst morgen, bei der Aufführung, geschlagen. Dieser Grund genügt für ihre Nachsicht nicht, und der wenig glückliche Aktschluß ist nur in der älteren Fassung verständlich.

Gutzkow schreibt an Devrient (Houben, Devrient, S. 205) über sein eben vollendetes „Urbild": „Gebt es so graziös, so leicht hinfließend wie möglich! Ein französischer Stoff — der nur zu deutsch ist! — muß auch französisch gespielt werden!" Die Erfüllung dieser

Forderung hat der Dichter den Vertretern der kleineren Rollen in seinem Stück besonders leicht gemacht: der „quecksilbrige“ Matthieu, der „sanguinische“ Dubois, die „lächelnde Indifferenz“ Delarives, der „nach unten herablassende, nach oben furchtsame und geschmeidige“ Lionne — es sind lauter dankbare, nicht zu verfehlende Rollen. Reicher ausgestattet als diese Chargen hat Gutzkow den Parlamentsrat Lefêvre und den Akademiker Chapelle.

Lefêvre, der etwas zweideutige Hausfreund Chapelles, ist ein Mann von gutem literarischem Geschmack und von Erfindung. Er hat zwar seinem Freunde die Prüfung des „Nebukadnezar“ durch den Ausschuß der Königlichen Schauspieler mit Hilfe eines Prozesses erkämpft, hält aber von der gelehrten Tragödie herzlich wenig, sondern stellt vielmehr die Forderung eines der Gegenwart dienenden Dramas auf. Man erinnert sich an Richard Steele, wenn er die Dichter auffordert, ihre Verdienste „im zeitgemäßen Sinne auszubeuten“ und mahnt (I, 3): „Die Bühne soll das Leben mit der Kunst, die Kunst mit dem Leben vermitteln. Stellt doch Menschen hin, die nicht vergangenen Jahrhunderten, sondern der Gegenwart, nicht den Assyriern und Babyloniern, nein, euren Umgebungen entnommen sind.“ Er schenkt dann Chapelle seine Idee, einen Scheinheiligen auf die Bühne zu bringun. Er kennt das literarische Getriebe: bei dem Diebstahl des Tartuffe-Manuskriptes fürchtet er, ein guter Freund des Dichters, der Rezensionen schreibe, suche sich vor der Aufführung über die Schönheiten des Stückes zu orientieren (II, 1). Lefêvre hat Witz, er stichelt gern und schont dabei auch einen so mächtigen Mann wie La Roquette nicht. Er ist ein „junger Bonvivant“, ein galanter Herr, der mit zu den Verehrern der reizenden Armande zählt. Doch ist er auch Jurist mit Leib und Seele, und sein ausgeprägtes Standesbewußtsein zieht leider seiner Einsicht Grenzen: als ihm La Roquette vorschwindelt, er mitsamt seiner

Juristerei würde an den Pranger gestellt, schlägt auch er sich zu den Feinden Molières.

Sein Freund, der Akademiker Chapelle, der Dichter des „Nebukadnezar“, ist ein trockener Pedant und eitler Dichterling. Für seine poetischen Produkte ist ihm jeder Beifall recht, mag er herkommen, von wo er wolle. „Ein dramatischer Dichter kann sich nie genug Popularität verschaffen“, sagt er (I, 4) und läßt geduldig Matthieus Umständlichkeiten über sich ergehen. Mit größter Unbefangenheit annektiert er den Komödienstoff Lefêvres und redet, als er vom „Tartuffe“ hört, von seinem Stoff, den ihm Molière gestohlen habe, ja, er behauptet, die einzelnen Szenen darin seien von ihm genau so geplant gewesen, wie sie der Possendichter ausgeführt. Als Molière seinen „Nebukadnezar“ ablehnt, will er in seinem Zorn die „gegenwärtige dramatische Literatur an alle Akademien der Welt denunzieren“ (I, 3) und verklagt „den Possendichter, den Schauspieler, der sich nicht an die Regeln hält“, wegen eines schlechten Reimes beim König. Über diese metrische Frage hat seine Gelehrsamkeit eine dicke Denkschrift verfaßt, die er dem ironisch lächelnden Ludwig „demutsvoll zur baldigen Lektüre“ überreicht[1]). Er spricht mit dem König in einem schwülstigen Stil voll aufgeblasener Feierlichkeit, und es stört, wenn diese altväterische Gestalt mit einer modernen Anspielung herausplatzt, indem er Matthieu zuruft, als dieser ihre gemeinsame Vaterstadt Chalons an der Saône ausführlich zu schildern beginnt: „Ich beschwöre Sie — keine Reisebilder!“ (I, 4)[2]).

---

1) Bei Grimarest (S. 97) fand Gutzkow die kritische Bemerkung Menages über den „Tartuffe“: „La prose de M. de Molière vaut beaucoup mieux que ses vers.“ Auch Boileau zog Molières Prosa seinen Versen vor (Molière, Grands écrivains X. 391): „Il avoit voulu, dit Brossette, obliger Molière à les corriger; mais Molière ne pouvoit jamais se résoudre à corriger ce qu'il avoit fait.“ Andererseits lobt Boileau in seiner 2. Satire Molières Verse höchlich.

2) Prölß stellt (Das unge Deutschland, S. 334) zusammen, was an Reisebildern und ähnlicher Literatur allein in den ersten dreißiger

Über die historische Persönlichkeit Chapelles ist noch ein Wort zu sagen. Mit dem Freunde Molières, seinem leichtlebigen und lustigen Schulkameraden Chapelle hat der Chapelle des „Urbildes“ nichts zu tun. Nur einen Zug berichtet Grimarest, der vielleicht für Gutzkows Figur von Bedeutung ist (S. 122 f.). Er erzählt, Chapelle habe im Auftrage Molières einige Szenen ausgearbeitet, die dieser aber für unbrauchbar befunden habe, und stellt es nicht als ganz unmöglich hin, diese Szenen entsprächen einem Entwurf zum „Tartuffe“. Doch fügt der Biograph selbst zweifelnd hinzu: „Mais à en venir à l'examen, on y trouveroit seurement de la différence avec celui de Molière.“ Dies ist der einzige Berührungspunkt zwischen dem Freunde Molières und dem Akademiker: auch dieser hat — wenigstens in seiner Einbildung — teil an der Stoffwahl und Ausführung des „Tartuffe“. In allem übrigen, in ihrem Charakter wie in ihrer Stellung zu Molière, sind beide vollkommene Gegensätze. Lindau weist (Lit. Rücksichtslosigkeiten, S. 217 f.) darauf hin, Gutzkow habe offenbar Chapelle mit dem Akademiker Chapelain verwechselt. Chapelain, einer der Mitbegründer der Akademie und jahrelang eine Leuchte der französischen Kritik, hatte allerdings seinen wohl verdienten gelehrten Ruhm durch die Veröffentlichung eines mißratenen Epos auf die Jungfrau von Orleans, an dem er sich dreißig Jahre lang abgemüht hatte, völlig vernichtet, so daß er den Spott Boileaus und seiner Freunde mit Recht herausforderte. Racine und Boileau nennen den unglücklichen Poeten in einem gemeinsam verfaßten Epigramm froid, sec, dur, rude auteur. Lindau erblickt in Gutzkows Charakteristik seines Chapelle: „Trockne, passive Komik. Ein langes hölzernes Ausrufungszeichen“, eine „wort-

Jahren erschienen ist. — Gutzkow schreibt an Schücking am 13. Nov. 1840 (Schücking, Lebenserinnerungen 2, 49): „Jeder genannte und gesuchte Name hat die Furcht, in Reisebeschreibungen figurieren zu müssen.“



getreue Übersetzung" jener französischen Kritik. Ich meine, man kann hier höchstens von einem Anklang reden. Nur das „trocken" entspricht doch dem „sec" vollkommen. Vielleicht aber ist auch Gutzkows Fehl gar nicht so groß. Es gab schon einen Akademiker Chapelle oder genauer gesagt Jean de la Chapelle, der freilich im Jahre 1667 erst zwölf Jahre alt war, der aber oft genug mit dem bedeutend älteren Freunde Molières zusammengeworfen worden ist. So schrieb man in der Vorrede zu einer in Holland veranstalteten Ausgabe der Chapelleschen „Relation d'un voyage en France" ihrem humoristischen Verfasser auch die Dramen und den historischen Roman „Les Amours de Catulle" des Sieur de la Chapelle de l'Académie françoise zu (Oeuvre du Sieur de la Chapelle. Nouv. Édition. Paris MDCC, Vorrede des Verlegers). Auf diese Verwechslung, welche dem gelehrten Akademiker gewiß nicht angenehm war, bezieht sich Chaulieus beißendes Epigramm:

Celui qui si maussadement
Fit parler Catulle et Lesbie,
N'est point cet aimable génie
Qui fit le voyage charmant,
Mais quelqu'un de l'Académie.

Dieses spöttische quelqu'un paßt besser zu Gutzkows Chapelle, als zu Chapelain, dem Mitbegründer der französischen Akademie, der ihre Statuten entworfen und die berühmten Sentiments de l'Académie sur le Cid verfaßt hat. Das Boileausche sec, auf das Lindau für seinen Beweis Wert legt, trifft auch für la Chapelle zu. Der Satiriker meint, man solle prüfen

Qui du fade Royer ou du sec la Chapelle
Excita plus de sifflements.

Ich glaube also, Gutzkow wurde von Chapelle auf dessen halben Namensvetter la Chapelle geführt, der schon bei Lebzeiten mit jenem verwechselt wurde und zu dessen Charakteristik ihm der Chaulieusche Reim mit dem bos-

haften „Irgendwer von der Akademie“ genügte. Auf die Bezeichnung trocken kommt nicht viel an. Die lag auch ohne Boileau nahe.

Unter den Literaturdramen Gutzkows nimmt das „Urbild des Tartuffe“ zweifellos die höchste Stelle ein, und unter den übrigen Lustspielen des Dichters kommt ihm nur „Zopf und Schwert“ gleich. Uns berührt heute das Preußenstück in vieler Beziehung unmittelbarer. Uns stehen eben Friedrich Wilhelm I. und sein spartanischer Hof näher als der mit Zeitanspielungen gespickte Tartuffe-Streit Molières. Wenn das „Urbild“ trotz der Vergänglichkeit dieser Tagestendenzen den Leser oder Zuschauer von heute noch mit reiner Heiterkeit erfüllt, so ist das ein Beweis für den inneren und dauerhaften Humor des Werkes. Die Bedenken, die sich trotzdem melden, liegen vor allen Dingen in den Madeleine-La Roquette-Szenen des vierten Akts. Hier ist sehr schön zu beobachten, wie Gutzkow auch in diesem Lustspiel die Bühnenkonventionen seiner Zeit ruhig benutzt. So reich er an modernen Problemen ist, so neu er seine Prosa im Vergleich zu der zeitgenössischen Bühnensprache gestaltet: in der Theatertechnik kümmern ihn Unwahrscheinlichkeiten wie szenenlange Belauschungen und possenhafte Scherze wie Verkleidungen nicht. Großen Wert legt Gutzkow auf günstige Aktschlüsse [1]). Im „Urbild“ heben sie sich vor allem deshalb sehr kräftig hervor, weil ihnen keine Verwandlungen Abbruch tun. Am Schlusse jedes Aufzugs steht eine starke Pointe: im 1. Akt das erstaunte und erschrockenene „Tartuffe?“ Chapelles und La Roquettes; im 2. Akt des Präsidenten kurzer, triumphierender Monolog: „Alle sind sie Tartuffes!“ mit der spannenden Frage: „Duplessis, wie ist Molière zu deiner Geschichte gekommen?“; dann im 3.

1) Gutzkow fand, daß Shakespeare sie vernachlässige (Vor- und Nachmärzliches, 1850, S. 94).



Akte Molières Bonmot von dem Präsidenten, den er nicht auf die Bühne bringen dürfe; im 4. Akt La Roquette als Türke und im 5. sein Entschluß, Jesuit zu werden. Aber solche technischen Geschicklichkeiten wollen im Grunde wenig bedeuten. Was dem „Urbild“ trotz seines Mangels an nationalem und volkstümlichem Gehalt und trotz des Veraltens seiner zeitgemäßen Tendenzen den lebendigen Wert verleiht, ist das Grundgefühl, aus dem es geboren ist: der Kampf eines Einzelnen gegen eine einflußreiche Gruppe von Heuchlern und Pedanten. Dieser Kampf ist hier zu einem Lustspiel gewandt. Der vorgeführte Fall endet mit dem Siege des Verfolgten. Aber der bittere Pessimismus Gutzkows zeigt doch zum allerletzten Schluß sein ernstes Gesicht: Tartuffe lebt alle Zeiten.

Als Gutzkow sich anschickte, sein „Urbild“ in die Welt ausgehen zu lassen, hatte er mit den „Beiden Auswanderern“ in Wiesbaden (am 30. Oktober 1844) eine herbe Enttäuschung erlebt, die ihm vor allem sein eignes Herz als wohlverdient bestätigte. Er sah selbst ein, daß diesem lässig und invita Minerva geschriebenen Stück (G. A. W. 11, 313) die Kühle des Publikums mit Recht begegnet sei. Er befand sich in der trübsten Stimmung. „Daß ich daheim auf dem Schreibpult ein neues fertiges Stück liegen hatte: ‚Das Urbild des Tartuffe‘, gab mir keinen Mut. Die Abhängigkeit der Erfolge von der Darstellung, der Vertrieb, das Abwarten des Entgegenkommens, die Nichtmitwirkung des Autors schon beim ersten Prüfen und Lesen eines Stückes — es ist das alles in Deutschland zu, zu widerlich und abschreckend“. Gutzkow glaubte in seiner Niedergeschlagenheit nicht recht an einen Erfolg des neuen Werkes. So schrieb er am 13. Dezember 1844, zwei Tage vor der Oldenburger Uraufführung, an Adolf Stahr (Geiger, Aus Adolfs Stahrs Nachlaß S. 97): „Das einstimmige Lob, das mir von allen Seiten über den hie und da hervortretenden Tartuffe gespendet wird, gestehe ich, überrascht mich. Mein



Glaube an diese Arbeit kann sich erst durch die Erfolge von Darstellungen befestigen. Ich bin über Deine von mir immer so glücklich empfundene Anerkennung förmlich erschrocken". Die Aufführungen bestätigten Stahrs Lob. Das „Urbild des Tartuffe" wurde gleich „Zopf und Schwert" ein „Sensationsdrama", wie Gutzkow in seinen Erinnerungen (G. A. W. 11, 309) mit nagendem Groll über die Vergeßlichkeit eines nachgeborenen Geschlechtes sagt [1]).

Auf den Höhepunkt seines dramatischen Schaffens gelangte Gutzkow im Jahre 1846 mit seinem „Uriel Acosta". Was diesem Trauerspiel voranging („Der

1) Ein merkwürdiges Schicksal erlebte das Lustspiel in Hamburg. Zwar gefiel es auch dort, doch bezichtigte die Kritik, wie Hermann Uhde in seiner Geschichte des „Stadttheaters in Hamburg" (1879, S. 197) berichtet, den Verfasser des Plagiats an Desnoyers „Molière, oder das Leben eines Schauspielers", ja man fand jenes 1842 in Hamburg in einer Bearbeitung von B. A. Herrmann aufgeführte Stück interessanter als Gutzkows „Urbild". Wie schon Uhde nach der in den Tagesblättern gegebenen Analyse von Desnoyers Arbeit vermutet, kann von einem Plagiat keine Rede sein. Das Stück besteht aus einem Vorspiel, einem Lustspiel in einem Akt, „Der Name", dem eigentlichen Lustspiel, „Molière", in zwei Akten, und einem Nachspiel, „Schauspielers Heimgang", einem Drama in einem Akt. Die Handlung geht in den Jahren 1662, 1669 und 1673 vor. Das Urbild des Tartuffe ist ein falscher Freund Molières Namens Melchior, Hofmeister des Prinzen Heinrich von Chalais und später Sekretär des Fräuleins von Fontanges, der Favoritin des Königs. Melchior hetzt die Eltern Molières gegen den verlorenen Sohn auf, so daß sie ihm seinen Namen Poquelin zu führen untersagen. Auf die Anregung seiner Köchin Martine leiht Molière seinem schon entworfenen Tartuffe die Züge des Intriganten, der vergebens die Aufführung zu hintertreiben sucht, die ihm schließlich auch keinen Schaden zufügt. Eine wichtigere Rolle als der Tartuffestreit spielt die Eifersucht Molières, die ihn bis in seine Todesstunde verfolgt und die Melchior durch gefälschte Briefe Armandes nährt, bis schließlich kurz vor dem Ende des großen Schauspielers alles als Verleumdung aufgeklärt wird. Das Stück ist ein wertloses Machwerk ohne festen Aufbau und ohne jeden Gehalt.

dreizehnte November“ und „Anonym“) hatte wenig Beifall oder wurde gar mißbilligend zurückgewiesen. Wie nach dem lärmenden Mißerfolg der „Schule der Reichen“ (1841) begab sich Gutzkow auch jetzt wieder verstimmt auf Reisen, nach Paris, und wie er früher von einem glücklichen Aufenthalt in Italien sein erstes dauerhaftes Lustspiel, „Zopf und Schwert“, mitbrachte, so schenkte ihm jetzt ein entlastendes Aufatmen in der Fremde das dichterisch reinste aller seiner Werke, den „Uriel Acosta“. Auch diese Tragödie enthält wie „Zopf und Schwert“ eine Szene, in der Gutzkow eine berühmte Persönlichkeit der Geistesgeschichte in einer episodischen Rolle einführt. Dort ist es der Schauspieler Ekhof, hier der junge Baruch Spinoza. Auch hier hat es sich also der Dichter nicht versagen können, eine Figur auftreten zu lassen, die allein schon durch ihren Namen Interesse erregt und in ihrer vorübergehenden Erscheinung auch hauptsächlich nur durch diesen Namen wirken kann. Doch steckt in dem bedächtigen Knaben, der die Gedanken und die Begriffe so klug zu scheiden weiß, immerhin etwas mehr von der Zukunft des leidenschaftlosen Philosophen als in dem geigenspielenden, pathetischen Grenadier von der ernsthaften Tüchtigkeit des großen Schauspielers. Auch ist der Spinoza-Auftritt besser an seinem Platz als die Eckhof-Szene. Freilich, die Handlung beeinflußt sie noch weniger als jene frühere, aber wer „den Stempel des Geistes und der Leiden an der Stirn“ des Kindes schaut, dem weitet sich der Blick, und er sieht, wie das Schicksal Uriels sich ewig wiederholen wird. Gewiß entbehrt der Auftritt dramatischen Lebens. Aber wäre es vorteilhaft gewesen, jenes kräftigere Motiv der Novelle in das Drama zu übernehmen, daß nämlich Uriel den Knaben Spinoza zu seinem geistigen Rächer einsetzt? Dort heißt es: „Unschuldiger Knabe, du ahnst noch nichts von den Greueln dieser Welt, und ein Zerschmetterter, ein bis zum Wahnsinn Mißhandelter trägt dich in den Armen! . . . . . . Du versprichst mir, meine Rache zu

Ende zu bringen; poche einst, wenn dein Geist sich erhebt, an die Wohnung Gottes und forsche, warum er die, welche sein Geheimnis lieben, züchtigt" (G. A. W. 5, 72). Houben (Gutzkow-Funde, S. 312) bedauert, daß der Dichter dieses Motiv nicht in seine Tragödie übernommen hat. Ich halte Gutzkows Verfahren für durchaus gerechtfertigt. Die zarten Schultern seiner Spinoza-Gestalt hätten die Wucht einer solchen Aufgabe nicht zu tragen vermocht, und in die weich klagende Melodie jener Abschiedsszenen Uriels wäre der Ruf nach Rache wie ein schriller Trompetenstoß erklungen.

Die Höhe des „Uriel Acosta" erstieg der Dramatiker Gutzkow nicht wieder. Im Herbst 1846 wurde er zum Dramaturgen am Dresdner Hoftheater ernannt, und es war für seine Stellung günstig, daß er sich mit dem bereits vor seiner Berufung angenommenen „Uriel" dem Dresdner Publikum vorstellen konnte. In dem Kontrakt mit Gutzkow hatte sich das Theater verpflichtet, jährlich zwei neue Stücke von ihm anzunehmen. Aber mit den Dramen, die er während seiner kurzen Dramaturgenschaft schrieb, fand er wenig Glück. Vom „Wullenweber" (1847) erwartete er eine „patriotische Befriedigung des Lesers" (s. Vorrede) und veröffentlichte ihn „zur Belebung des Vertrauens der Nation auf sich selbst". Nach seinem eigenen Geständnis (Brief an Devrient vom 6. November 1847; Houben, Devrient, S. 318) hat Gutzkow dies Trauerspiel „nicht auf Theatereffekt" schreiben wollen, und er mußte denn auch nach der Aufführung einsehen, daß es für die Bühne verfehlt sei. Es gehört zu den wenigen Stücken Gutzkows, die die Forderungen der Bühne außer Acht lassen: schon in seinem nächsten Schauspiel, dem wie „Uriel Acosta" nach einer früheren Novelle dramatisierten „Ottfried" (1849), kehrte er zum theatergerechten Gesellschaftsstück zurück, das aber trotz seines „modernen wohlgewählten Themas" (Laube, Ausgew. Werke, 5, 127) nicht stark genug wirkte. Mit dem dann folgenden Volkstrauerspiel „Liesli" (1849) er-

lebte er einen starken Mißerfolg. Unter den Maistürmen des Jahres 1849 wurde das Dresdner Hoftheater aufgelöst. Damit nahm auch Gutzkows dramaturgische Tätigkeit ein Ende. Nur für die Hundertjahrfeier von Goethes Geburtstag im August hatte er noch zu sorgen. Er setzte für den Vorabend der Feier, den 27. August, „Torquato Tasso" in Szene und richtete für den 28. die Helena-Szenen des „Faust" ein, die unter dem Titel „Der Raub der Helena" gegeben wurden. Voran gingen ein Prolog von Hell, Goethes „Laune des Verliebten" und lebende Bilder. Am 30. August folgte das Festspiel

Der Königsleutnant,

das seine erste Aufführung freilich schon am 27. in Frankfurt a. M. erlebt hatte. Gutzkow berichtet in seinem Vorwort sehr ausführlich die Entstehungsgeschichte dieses Stückes. Er sagt darin, es sollte zunächst nur ein Festspiel für Frankfurt a. M., des Dichters Geburtsstadt, sein. Dort hat er es auch in den Mai- und Junitagen des Jahres 1849 geschrieben. Er suchte sich damals in Frankfurt nach den Dresdener Revolutionswochen im Kreise der nächsten Angehörigen seiner vor einem Jahre dahingegangenen ersten Gattin zu stärken und zu erheben.

Gutzkow erzählt selbst, wie er für sein Festspiel auf „Dichtung und Wahrheit" geführt wurde. „Der säkulare Hinblick auf Goethes Geburt konnte vorzugsweise nur die Erinnerung an seine Jugend wecken." Aus dieser Quelle schöpfte er mit um so größerer Erquickung, „als die schwere Zeit des Sommers 1849 mit dunkeln Wolken verstimmend und erschlaffend auf den Gemütern lastete". Er fand in Goethes Lebensgeschichte mancherlei dramatische Elemente: die Liebe Wolfgangs zu Gretchen oder die Sesenheimer Idylle reizte ihn zur Behandlung, aber der eine dieser Stoffe schien ihm zu sentimental, und der andre weckte nicht die Erinnerung an die Vaterstadt Goethes. Da lag es nahe, die kriegerische

Episode aus Goethes Kindertagen zu wählen, die zudem wenigstens eine starke, schon in Goethes Aufzeichnungen dramatisch verlaufende Szene enthielt: den Zusammenstoß des Herrn Rat mit dem Königsleutnant. Gutzkow schreibt in seinem Vorwort: „Die Elemente des vorliegenden Scherzes finden sich im dritten Buch von ‚Wahrheit und Dichtung' wieder. Thorane, Alcidor, St. Jean, selbst Mittler sind dort, wenn nicht vollständig, doch andeutungsweise so gegeben, wie sie in unserm Stück auftreten. Alcidor ist jener Derones[1]), in dessen Schwester sich der so jung schon liebreiche Wolfgang in der Tat verliebt hatte und bei welcher er wirklich jenes Bild, wie sich ebenso ein ähnliches bei Thorane befand, antraf, ein Bild, das ihm von den gewürfelten fremden Abenteurern mit romantischen Anspielungen erklärt wurde, wodurch es dem Knaben freilich wieder um so dunkler bleiben mochte. Thorane überschritt seine eigenen Duellgesetze. Zu einem für einen Generalauditeur der Armee doppelt leichtsinnigen Schritt konnte er sich wohl nur aus Gründen hinreißen lassen, die tief mit der von Goethe gegebenen Schilderung seines wunderlichen, tragikomischen Charakters zusammenhingen." Die Elemente, die Gutzkow aus „Dichtung und Wahrheit" übernahm, sind also: der Streit des alten Goethe mit Thorane, die Übertretung des Duellverbots durch den Königsleutnant, die Liebe Wolfgangs zu der Schwester des jungen Derones. Hier galt es natürlich zu verbinden, und so wurde zunächst Thorane, der Gegner des Herrn Rat, zu Derones' Schwester, die Gutzkow Belinde nennt, in ein Verhältnis gebracht, das die Eifersucht des jungen Goethe weckt. Hierzu benutzt Gutzkow das Bild, das ihm Derones hinter dem Bett seiner Mutter zeigte, das Pastellporträt eines schönen Mannes, in dem Goethe den Hausfreund der

1) In der Anmerkung zu dem fünfaktigen Manuskriptdruck fügt Gutzkow noch hinzu: „Alcidor mocht' ich nicht, wie der Dichter ihn nennt, Derones nennen, der Ähnlichkeit des Klanges mit Thorane wegen".

Mutter seiner beiden Gespielen zu sehen glaubte (Goethe, I 26, 146). Gutzkow erklärt sich die romantischen Anspielungen des kleinen französischen Prahlhanses, die vieles unklar ließen, anders als Goethe: er läßt das Bild den Grafen Thorane, den verlassenen Pflegevater Belindens, darstellen und macht ihren Bruder Derones zu ihrem Geliebten Alcidor, einem Edelmann, um dessentwillen sie dem Grafen, der mehr als nur ihr Vater sein wollte, entflohen ist. Wenn Gutzkow in seinem Vorwort (in der ersten Buchausgabe von 1852 fehlt dieser Satz) schreibt: „ein ähnliches Bild wie jenes Porträt befand sich bei Thorane," so überträgt er eine eigene Erdichtung auf seine Quelle, denn jenes schwarze Kästchen, das Wolfgang bei dem Grafen neugierig öffnet, enthält nur im „Königsleutnant" das Porträt Belindens; in „Dichtung und Wahrheit" birgt es ein „Gemälde von der Art, die man den Augen nicht auszustellen pflegt" (Goethe I 26, 140). Die Liebe Alcidors zu Belinde gibt dann den Grund für das Duell des Grafen her, von dem Goethe nur weiß, daß es sich im Schauspiel entsponnen hatte und dazu beitrug, ihm seine Stellung gegenüber seinen Vorgesetzten zu erschweren. Hieraus erwächst bei Gutzkow das Ende der militärischen Laufbahn seines Helden und damit auch der Abschluß des Stücks. So hatte sich Gutzkow aus den von Goethe gegebenen Materialien eine zusammenhängende Fabel für sein Lustspiel ersonnen, in die er leicht als episodisches Beiwerk die Maler, den Diener des Grafen, St.-Jean, und den ziemlich frei erfundenen Mittler einführen konnte. Mit Recht sagt er (in seiner Vorrede zur 1. Ausgabe): „Es ist sehr leicht, die einzelnen dramatischen Elemente, die sich gleichsam schon von selbst bildenden Szenen in ‚Wahrheit und Dichtung' aus dem Gegebenen heraus zu erkennen, und doch gewaltig schwer diese Einzelheiten zu verbinden. Fragmente duldet die Bühne nicht." „Es mußte ein so strikter Zusammenhang entweder herausgefühlt oder den Einzelheiten aufgedrängt werden, daß

alle Fäden zu einem Gewebe zusammenschießen.“ Mir scheint das Muster dieses Gewebes nicht mißlich zu sein, wenn nur nicht bei der Ausführung die Hauptfäden brüchig geworden wären und das Ganze verdürben.

Leider trifft dieser Vorwurf in hervorragendstem Maße gerade die Gestalt, deren Verherrlichung das Stück gelten soll, den jungen Goethe. Freilich war die Aufgabe auch sehr schwer, „ein Kindesleben, ausgebreitet wie ein großes schönes Märchenland, unergründlich tief und endlos weit, überwölbt vom Sonnenblau der Schönheit, ahnungsreich noch in seinen äußersten Grenzen,“ auf die Bühne zu bringen. Zunächst war es natürlich schon aus praktischen Gründen unmöglich, den zehnjährigen Knaben darzustellen, der Goethe zur Zeit der Schlacht von Bergen war, sondern Gutzkow gibt ihm etwa fünfzehn Jahre. Er entschuldigt diesen Anachronismus mit der Idee des ganzen Stückes, die Welt als Goethes Schule zu zeigen, oder, wie der Prolog die Aufgabe enger faßt:

Dies Bild: der junge Goethe in der Schule
Des fränkischen Geschmacks! entrolle sich
Vor euerm Blick, . . .

„So, dacht' ich,“ schreibt Gutzkow in seinem Vorwort, „konnte mir die gewagte Voraussetzung seiner (Goethes) Teilnahme an dem hier dargestellten Vorgang hingehen. Daß dies an sich harmlos, ohne Prätendierung der künftigen Bedeutsamkeit, ohne gesuchte Verherrlichung geschah, glaubt' ich dem naivsten Genius von der Welt schuldig zu sein und von ihm selbst wohl am ehesten verziehen zu erhalten. Verbietet ohnehin die Ökonomie des Dramas, sich bei Ausmalungen, die außerhalb der Motive des Stoffs liegen, allzu lange aufzuhalten, so war denn auch ohne Zweifel der Knabe Goethe nicht sofort mit den schon vorweggenommenen vollen Attributen seiner Herrlichkeit beschäftigt. Dies — gewissen Berliner Nasenrümpfern auf die Frage: Ist denn hier auch ein würdiger Goethe zu finden?“

Gutzkow wollte also der vagen Rederei vieler Künstlerdramen, die er im „Savage“ und im „Urbild des Tartuffe“ mit Hilfe der Tendenz vermieden hatte, auch hier aus dem Wege gehen. Das ist ihm aber nicht gelungen, und es ist eine Verblendung Gutzkows, daß er seines Goethe Prätensionen nicht sieht. Sein Wolfgang spricht abscheulich klug für sein Alter über die Vorzüge der französischen Sprache vor der deutschen (II, 2), er träumt schon von einer Zukunft, in der er mit französischer Gewandtheit die schweren deutschen Stoffe bewegen, den leichten, schäumenden Wein der Champagne in grüne deutsche Römergläser füllen wird (IV, 3), und er weiß, daß er seine künftige Größe vor allem dem Herzen seiner Mutter zu danken haben wird (IV, 15). Er dichtet auf der Bühne französisch und deutsch und erfährt an seinem ersten kleinen Liebeskummer die heroische Wahrheit, daß die Schmerzen den Dichter machen (II, 7). Er hofft auf ein vergeltendes Strafgericht, das über die ergehen wird, welche die Leiden eines gefühlvollen, seiner Zukunft überschwänglich entgegenschlagenden Herzens nicht verstehen wollen (I, 7), und erkennt als das Ergebnis einer Reihe Tage des Schwärmens und Komödienspielens: „Der Quell der wahren Poesie ist das Leben! Der Geist hat keine andre Schule als die Welt!“ (IV, 20). Auch mit den späteren „Attributen seiner Herrlichkeit“ beschäftigt sich Gutzkows Goethe; freilich sind die Anspielungen auf bestimmte künftige Dichtungen bescheiden. Abgesehen von dem Liede „Kleine Blumen, kleine Blätter“, das der Knabe allerdings noch nicht geschrieben hatte, das aber in seiner Rokokoanakreontik wohl in das Lustspiel paßt, klingen noch Klärchens Lied aus dem „Egmont“ und der „Zauberlehrling“ flüchtig an (IV, 3), und Graf Thorane erzählt seinem jungen Freund seine Lebensgeschichte, die an die „Geschwister“ erinnert. Sehr peinlich berührt Wolfgangs Ahnung von seiner künftigen Ministerstellung zu Ende des fünften Auftritts im dritten Akt. Dort heißt es, nachdem Thorane die widerspenstigen Maler

geeinigt hat: „Wolfgang (nach der Tür Thoranes hin). Je le veux! Je commande! (Nimmt die Stellung einer Statue[1]) an.) Auf diese Art könnt' ich mir denken, daß ich einst noch einmal ein Minister würde!“

Ist Gutzkows Bemühen, den jungen Goethe „ohne Prätendierung der künftigen Bedeutsamkeit“ und doch als keimenden Dichter darzustellen gescheitert, so hätte er doch den Knaben Goethe in seiner sieghaften Liebenswürdigkeit, in seiner herzerquickenden Frische auf die Bretter bringen können. Aber leider ist auch das nicht geschehen, und es scheint mir, als habe Gutzkow in seinem Bestreben, den jungen Wolfgang und nicht einen „würdigen Goethe“ darzustellen, alles, was frankfurtische Pedanterie an dem Brausekopf zu bemäkeln haben konnte, doppelt und dreifach unterstrichen, so daß es jetzt jeden unangenehm verletzen muß. Gewiß war Goethe ein übermütiger Jüngling — man denke nur an gewisse Leipziger Jugendbriefe —, der gern seinem ausgelassenen Witz die Zügel schießen ließ, aber bei Gutzkow ist sein Humor herzloser Spott, sein Selbstbewußtsein geschwollene Eitelkeit, seine Schlagfertigkeit vorlaute Keckheit. Daß ihm der schnüffelnde Pedant Mittler nicht gefällt, ist verständlich, aber es geht doch über alles Maß hinaus, wenn er den Hausfreund seiner Eltern in Gegenwart seiner Mutter nicht nur verblümt einen Pinsel nennt (I, 2), sondern ihm einen Nasenstüber versetzt und ihn mit dem Folianten des Bayleschen Dictionnaires auf die Schultern schlägt, so daß sich Mittler vor Schmerz die Schultern reibt (I, 3). Goethe hatte in „Dichtung und Wahrheit“ die Frank-

---

1) In der 1. Auflage heißt es: „Nimmt die Stellung seiner Statue an“, und in dem Manuskriptdruck steht sogar: „Nimmt die Stellung von Rauchs Statue an“. Gutzkow denkt da an die Statue des im langen Rock, die Hände auf dem Rücken, dahinwandelnden Goethe vom Jahre 1829 und versprach sich wohl eine komische Wirkung von dem Kontrast zwischen der Würde der Geste des Alters und der Lebendigkeit einer jugendlichen Liebhaberin. Doch ist diese Bühnenanweisung ebenso gesucht und abgeschmackt wie die Anspielung.

furter Maler humoristisch getönt. Auch bei Gutzkow sind es „bescheidene spießbürgerliche Gestalten“, von denen doch jeder, echt deutsch, eine eigene Schule gründen möchte. Aber es ist stark übertrieben, wenn Gutzkow das leichte Lächeln, das die Züge des gereiften Goethe bei der Erinnerung an jene wackeren Meister mit Recht überfliegen durfte, auf seinen halbwüchsigen Wolfgang überträgt und, damit nicht genug, ihn von fünf versöhnten Pinseln reden (III, 5) und ihn spotten läßt, bei solchen Paten könne der Genius nicht ausbleiben (III, 4). Auch die Vorstellung der Künstler bei Thorane, die genau im Anschluß an Goethes Charakteristik erfolgt, ist peinlich ironisch gefärbt: sie geschieht „im Menagerieton“ (III, 5). Wie der junge Goethe ist auch Gutzkows Wolfgang fritzisch gesinnt. Er hofft, der große König werde den Franzosen schon zeigen, daß er ein kräftiges Deutsch verstehe (II, 5). Aber die Zuneigung zu Friedrichs Heldengestalt ist keineswegs politischer Natur. Wolfgang lacht über den französischen Überfall, der die reichsstädtischen Truppen so eilig ins Bockshorn gejagt hat, und fühlt nichts von dem nationalen Haß seines Vaters wider die Franzosen. Erst die Eifersucht auf Thorane gebiert ihm ein ähnliches Gefühl und reizt ihn gegen den Königsleutnant, über dessen Person er sich im vierten Auftritt des zweiten Aktes sehr ungezogene Aparte erlaubt. Am schlimmsten ist aber, was sich Gutzkows Goethe gegen seinen Vater und seine Mutter herausnimmt. Höchst frivol war eine Bemerkung Wolfgangs über seine Mutter und Mittler, die im Manuskriptdruck und in der ersten Buchausgabe steht, die aber später gestrichen ist. In der zweiten Szene des ersten Aufzugs handelt es sich darum, Wolfgang auf gute Art von der Bühne zu bringen, wozu ein künstlich angefachter Streit über Rembrandts Geburtsdatum helfen soll. Während jetzt der wißbegierige Jüngling ohne Zaudern davonspringt, das Dictionnaire zu holen, sagte er früher bei Seite: „Ich glaube gar, sie wollen mich nur fort haben! — Wenn's nicht

meine Frau Mutter wär', ich könnte fast meinen — hier passierten Geschichten! — Frau Rat: Wird's? — Wolfgang (bei Seite, sich langsam anschickend, seine Sachen wegzulegen). Wenn die mir wieder auf der Brücke zwischen Poesie und Prosa begegnen und mir gute Lehren geben wollen, dann weiß ich jetzt auch, was ich antworten werde (ab durch die Mitte)." Mit diesem wohltätigen Strich hat Gutzkow aber leider nicht alle Flegeleien getilgt, die er seinen Goethe gegen seine Eltern vollführen läßt. In der dritten Szene des ersten Aktes nimmt Wolfgang eine ernsthafte Unterredung mit seiner Mutter als ein Familiengemälde auf der Bühne, das mit einer großen Pause eingeleitet wird, und im fünften Auftritt desselben Aufzugs begegnet er seinem Vater, dem er in der Folge kaum zuhört und der ihm zwar prosaisch, aber doch bürgerlich verständig und liebevoll ins Gewissen gesprochen hat, mit dem Spaßwort: „Der Gedanke an Schulden macht dich ordentlich poetisch, Vater!"[1])

Hatte Gutzkow seinen jungen Goethe so übermütig und naseweis, so unangenehm frühreif gezeichnet, so mußte auch sein Verhältnis zu Belinde geändert werden. In „Dichtung und Wahrheit" sucht der kleine Wolfgang der Schwester Derones', einem gar angenehmen Mädchen, auf alle Weise gefällig zu sein (Goethe I 26, 145). Es war die erste vollkommen einseitige Neigung eines Knaben zu dem ersten schönen Mädchen, das unbekannt und fremdartig seinen Lebensweg kreuzt. Bei Gutzkow liegt der kleine Schlingel, der nach der Ansicht seiner Mutter noch ganz ein Kind ist, in sentimentaler Überschwänglichkeit zu den Füßen seiner Angebeteten und spricht von Berta d'Orville, seiner Offenbacher Cousine, mit den Allüren eines Tausendsassa als von seiner Plusquamperfecta.

Hinter dem Molière im „Urbild des Tartuffe" verbarg sich Gutzkow, der Dichter und der Mensch. Der junge

1) Auch hier hat Gutzkow gedämpft. Ursprünglich begann der Satz noch weniger ehrerbietig, mit einem wohlwollend-verwunderten: „Sieh! Sieh! Vater!"



Goethe im „Königsleutnant“ trägt nicht die Züge seines Autors und kämpft nicht für dessen Ziele. Gutzkow konnte Goethe nicht zum Fürsprech seiner Bestrebungen machen, denn er fühlte, wie er ihm bei aller Achtung doch wesensfremd gegenüber stand. Freilich hatte er bald die Einseitigkeit der Menzelschen Kritik erkannt, aber als er seine und die Stellung des jungen Geschlechts überhaupt zu dem Weimarer Großen in seiner Schrift „Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte“ (1835) ausführlich darlegte, fand er doch, daß die Jugend herrlich sei, die aufrichtiger, hingebender und feuriger empfinden könne, als Goethe empfand (G. A. W. 8, 313). Er sieht ein Unglück für Goethe darin, daß dieser in einem Wendepunkt der Zeiten lebte, „wo es nicht mehr für genialisch gilt, der Zeit auf den Fuß zu treten, ihr den Sand aus dem Stundenglase zu verschütten, sie im gelindesten Falle zu ignorieren, sondern wo es für die Weihe des Genius gehalten wird, die Freundschaft der Zeit zu besitzen, ihr Jünger, Vertrauter, ihr Herold und Apostel zu sein“ (G. A. W. 8, 297). Gutzkow meint: „Wer auch noch so gerecht wäre, daß er das nicht tadelte, was Goethe zu tun unterließ, wer könnte doch so tolerant sein, daß er alles billigte, was Goethe tat!“ (G. A. W. 8, 313). Er wirft Goethe vor, daß er seine ungeheure Kraft voll der größten Anschauungen und Imaginationen an kleinen Stoffen verschwendet und das natürliche Prinzip, daß sich alle Dinge ohne Anstrengung nach eingeborenem Organismus entwickeln müßten, auch auf die moralische Welt und, zum großen Schaden der Nation, auf die Imputation des ästhetischen Gewissens übertragen habe (G. A. W. 8, 313). Die zusammengefaßte Ruhe des alten Goethe, die den Zeitgenossen, weil er noch lebte, als seines Wesens Urgrund erschien, mußte eine so früh in die stürmischen Strömungen der Zeit hineingerissene Natur wie Gutzkow fremdartig, starr berühren. Gewiß hatte er ihn in seiner Goethe-Schrift mit neugewonnener Teilnahme liebevoller ergründet (G. A. W. 5, 80).

Schon vorher, als er das erste Mal auf der Reise zu Menzel nach Stuttgart durch das nächtliche Weimar fuhr, wo damals Goethe noch lebte, ergriff ihn „ein heiliges Grauen. Geisterhauch, Geniusnähe weckte Schauer" (G. A. W. 11, 49). Er ahnte die Größe des Mannes, trotzdem ihn der Berliner Goethe-Kultus gegen ihn eingenommen hatte. In Frankfurt betrachtete er das Goethehaus von außen. Später, auf seiner Reise in Italien, erinnert er sich wie jeder Deutsche des Großen, der vor ihm dagewesen, und später, 1844, gehörte er als angesehenster Schriftsteller in Frankfurt dem Ausschuß des Goethe-Denkmals an und brachte bei dem Festmahl nach der Enthüllung von Schwanthalers Werk in einem begeisterten Trinkspruch der Ehre und dem Gedächtnis Weimars seine Huldigung dar. Aber so fremd ihm der scheltende Zorn Börnes ist, ganz rein und ungetrübt ist Gutzkows Verehrung für Goethe auch nicht. Zwar „in der Geschichte der Kunst wird sich sein Name wie eine goldhaltige Ader fortziehen" (G. A. W. 8, 312), aber ein Mangel bleibt es doch, daß er seiner Zeit nicht warmherzig genug diente, daß er sich vor allem verschloß, was nicht für die Förderung seiner Persönlichkeit von Nutzen war. „So lange," sagt Gutzkow, „Geister und Glückskinder wie Goethe selten sind, die den ganzen Umfang der schönen Literatur mit ihren Riesenarmen umspannen und sich eine eigene Welt schaffen, so lange wird man die Rückwirkungen der Wissenschaft und des Lebens auf unsere Literatur willkommen heißen müssen" (G. A. W. 12, 105). Aus der Zusammenhanglosigkeit des alten Goethe mit den Forderungen einer sich rührenden Gegenwart erklärt sich Gutzkow die Apathie, die am Grabe Goethes stand. In Gutzkows Nachruf auf Schleiermacher vom Jahre 1834 steht das herbe Wort: „Goethe war einem Teil seiner Zeitgenossen längst gestorben; er hatte sie durch sein langes Leben ermüdet" (G. A. W. 8, 98).

In seinem Vorwort zum „Königsleutnant" meint



Gutzkow, daß die Hundertjahrfeier des Goethischen Geburtstages unter ähnlichen Stimmungen gelitten habe. Es war, als wollte Klio, die Muse der Geschichte, einen Dichter strafen, der, als alle Welt vom Sturz der Bourbonen erfüllt war, an die Wirbelsäulentheorie und den Intermaxillarknochen gedacht habe. So war es wohl eine Feier, die dankte, aber doch auch fühlte, daß gegen die „dumpf-düstere Trauer“, welche über dem Vaterlande lag, der gefeierte Dichter kein wirksam bannendes Wort auszusprechen wußte. Und dennoch sollte der in dem Festspiel behandelte Stoff dem bedrückten Herzen Ermutigung geben. Es war deshalb nötig, dem rein künstlerisch empfindenden Goethe ein politisch und national denkendes Gegengewicht zu geben, das fordernd oder ergänzend neben den jungen Wolfgang trat und dem Zuschauer das gab, was er nach dem Unglücksjahr von 1848 doppelt ersehnte: nationale Erhebung. Dieser vaterländische Gehalt des Lustspiels wird meist ganz übersehen.

Gutzkows patriotische Gesinnung hatte sich bisher am wirksamsten in „Zopf und Schwert“ offenbart, jenem Lustspiel, das er in Mailand und am Comer See schrieb, wo die bezaubernde Fremde einem „trotz der ‚Staatsgefährlichkeit‘ seiner sonstigen Bestrebungen mit Innigkeit seiner preußischen Heimat zugetanen Gemüt“ die Erinnerung an den märkischen Sand nicht zurückzudrängen vermochte. Auch die Eindrücke von Paris hatten ihn den Wert des eigenen Volkes nur lebhafter empfinden lassen. Um den Franzosen ihre Rheinträume zu nehmen, schlägt er vor, die Könige von Preußen als Wächter Deutschlands sollten ihre Residenz bisweilen von Berlin nach Köln verlegen (Paris und Frankreich, Brief vom 9. März 1842). Der romantische Kölner Dombau ist ihm so wenig wie Heinrich Heine sympathisch; nur eines versöhnt ihn am Ende damit: der Gedanke an den deutschen Gemeinsinn, den er weckt. Schmerzlich vermißt er die politische Einheit das Vaterlandes und ist desto stolzer darauf, daß er als Dichter mitberufen ist, an der höheren,



geistigen zu arbeiten. „Ich will mit einigem Stolz nach Frankreich gehen und Viktor Hugo sagen: Wir Deutschen können wollen und wir tun, was wir wollen. Wir sind mehr als ein Land, wir sind ein Volk!“ Aber schmerzlich muß er doch fragen: „Glückliche Heimat, wirst du auch einst sagen: Wir sind ein Staat?“ (ebda. Brief vom 7. März 1842). Bei der Zerrissenheit Deutschlands ist ihm das Theater nicht bloß eine ästhetische, sondern auch eine moralische Anstalt. Das Theater mit seiner allgemeinen Wirkung ist für ihn das stärkste Bindemittel für eine zerfallene, aber nach Einheit strebende Nation, der eine kurzsichtige Staatsweisheit andere, rein politische Wege zum ersehnten Ziele versperrt. In seiner Vorrede zum „Weißen Blatt“ (2. Aufl. 1846) schreibt Gutzkow: „Die deutsche Bühne ist seit einigen Jahren für den in unserem Volk sich steigernden Drang nach Öffentlichkeit eine Art vorläufiger Befriedigung desselben geworden. Man hat den Trieb, sich zu versammeln, sich in massenhafter Übereinstimmung zu zeigen, und wählt aus Mangel politischer Institutionen für diesen Zweck das Theater.“ Und Gutzkow fügt aus eigener Erfahrung hinzu: „Dem Aufschwunge der dramatischen Literatur hat diese polemische Bestimmung der Bühne nur nützen können.“

Diese polemische Bestimmung erfüllen im „Königsleutnant“ der alte Rat Goethe und Graf Thorane. Goethes Vater trägt in seiner Gesamterscheinung dieselben Züge, die ihm „Dichtung und Wahrheit“ leiht. Er ist auch bei Gutzkow ein Liebhaber der Malerei, der in Italien gewesen ist und dessen geschmackvolle Gemäldesammlung in seinem umgebauten und schön eingerichteten Hause in der ganzen Stadt berühmt ist. Er hat auch über die Kunst nachgedacht und findet treffende Worte, als Graf Thorane einen etwas tyrannischen Mäcenas spielt und die Frankfurter Künstler zu Tapetenmalern erniedrigen will. Doch hat ihn die Beschäftigung mit der Kunst nicht innerlich freigemacht. Er ist ein Mann nach der Schnur, fast ein Pedant, der das schöne Lied seines

Sohnes, das ihm doch die Freiheit gerettet hat, unsittlich und frivol nennt. Freilich hat Gutzkows Herr Rat für solch hartes Urteil keine verächtlichen Gründe. Er sieht, selbst ein tatfreudiger Mann, in der Träumerei und Schwärmerei, in den Kulissenfreundschaften und -liebeleien seines Sohnes ernste Gefahren. Er möchte ihn herausziehen aus dieser leichtsinnigen Welt des schönen Scheins in das wirkliche Leben des Tages, seines Volkes. Es schmerzt ihn, daß Krieg und Frieden an Wolfgangs teilnahmlosem Innern vorüberziehen, und nur mühsam tröstet er sich damit, daß der Jüngling die Leiden noch nicht fühlt, die ein Patriot empfindet, wenn er an sein zerrissenes Vaterland denkt (I, 5). Das ist dasselbe, was Gutzkow an Goethe vermißte, was Börne zu seiner stachligen Polemik gegen den Olympier aufbrachte. In dem Frieden seines Hauses hat Rat Goethe vor den unbehaglichen Verhältnissen des Vaterlandes eine Zuflucht gesucht, und in diesem Frieden stört ihn die französische Einquartierung. Sein Sohn faßt sie als eine lustige Abwechslung auf, die ganz angenehm wäre, gäbe sie nicht durch die vermeintliche Rivalität mit Thorane Anlaß zu Streitigkeiten, während sie der Herr Rat viel ernster und bedeutender ansieht. Sein ehrliches Herz zürnt über den Vertragsbruch, der die Franzosen in den Besitz von Frankfurt gesetzt hat, und während Goethes Vater die Fremden deshalb unfreundlich betrachtete, weil sie ihm in seinem neuen Hause Unbequemlichkeiten und Unordnung bereiteten, empfindet Gutzkows Herr Rat allgemeiner die Einmischung der Franzosen in deutsche Angelegenheiten als Demütigung des ganzen deutschen Volkes. Gemessen und würdig tritt er Thorane gegenüber und setzt dem Stolz des Franzosen den Ruhm des großen Königs entgegen: „Hat die Kaiserkrone keinen Glanz mehr, so ist Friedrich von Preußen erstanden und kämpft glorreiche Schlachten für den deutschen Namen. Wir werden eine Einheit finden durch uns selbst, nicht durch die Einmischung der Franzosen“ (III, 7). Hier

redet Gutzkow, wie er selbst auch in derselben Szene aus dem Munde des Herrn Rat über das verwelschte Elsaß spricht, böse Worte, die aber für Gutzkows Auffassung der elsässischen Frage um so bezeichnender sind, als sie mir noch zwanzig Jahre später wieder anzuklingen scheinen. Leider richten sich die erzürnten Worte des Rats gegen einen Elsässer, der nur mit schwerem Herzen unter den Fahnen Frankreichs kämpfen muß und keinen Tadel verdient[1]).

Zweitens bedient sich Gutzkow Thoranes für die Aussprache der patriotischen Tendenz seines Lustspiels. Der Königsleutnant, ein Kosmopolit des 18. Jahrhunderts, hat in seiner Jugend deutsch gelernt. Er ehrt das arme, unglückliche Land, das immer zum Nutzen anderer Nationen von zwei feindseligen Parteien zerfleischt worden ist, dieses sonderbare Staatenbündel mit den vielen Souveränen, die alle von den Abgaben der Untertanen leben wollen. Er kennt aus der Geschichte ihre erbärmliche Politik, die das deutsche Vaterland hinter eigensüchtigen Interessen vergißt. Er fragt: „Aben der Frédéric de Potsdam eine Vaterlande, der Erzog Karl von der Solitude in Stuttgart eine Vaterlande? Sie schneiden durk

1) Im „Königsleutnant" (III, 7) sagt Rat Goethe, als Althoff vermittelnd von den reizbaren Seiten der Nationalgefühle redet: „Das muß ich aus dem Munde von Deutschen hören? Aus dem Munde jener schimpflichen Elsasser, die, weit entfernt, ihre Trennung von der gemeinsamen Muttererde zu beklagen und still ihr Unglück zu ertragen, noch die Affen der Franzosen sind und sich wechselseitig überbieten, ihre deutsche Natur zu verbergen, um ja recht zu tun, als wenn ihnen angeboren wäre, was sie sklavisch ihren Gebietern nachahmen!" — Im „Duell wegen Ems" (G. A. W. 9, 136) schreibt Gutzkow: „Das Elsaß gibt Deutschland nicht wieder heraus —! . . . Ob da der Elsasser dem Franzosen nachäfft, ob er sich darin gefällt, ebenfalls zur ‚großen Nation' zu gehören, ob er bei etwaiger Abstimmung über die Frage der Annektierung an Deutschland ein einstimmiges Nein! uns entgegenrufen würde, das kann uns ebenso gleichgiltig sein, wie einem Festungskommandanten der Protest einer Stadt gleichgiltig ist, die ihre Lindenalleen nicht rasiert sehen möchte."

der deutsche Herz mitten durk und ik kenne wohl eine deutsche Sprake, die sehr schön ist zu spreken und zu hören an, aber ik kenne keine deutsche Vaterlande" (III, 7). So unwahrscheinlich solche Worte im Munde eines französischen Offiziers klingen mögen: sie haben stark an die Herzen von Gutzkows Zeitgenossen geklopft. Noch im Jahre 1869, kurz vor unserer Einigung, als der „Königsleutnant" mit Friedrich Haase in der Titelrolle zum ersten Mal die Bühne des Königlichen Schauspielhauses in Berlin betrat, mußten diese und ähnliche Ausführungen gestrichen werden.

Neben diese Männer, die beide das Unglück des alten deutschen Reiches empfinden, der eine, weil er drunter leidet, der andere, weil er aus einem fester organisierten Staate kommt, stellt Gutzkow als wirksame Kontrastfigur den deutschen Philister in der Gestalt Professor Mittlers. Auch für ihn finden sich Andeutungen in „Dichtung und Wahrheit". Goethe erzählt von einem vornehmen Mann, der unter die abstrusen, einsamen Frankfurter gehörte und der zum Königsleutnant kam, um sich über seine Einquartierung zu beklagen. In übertriebener Höflichkeit betitelt er den Grafen Exzellenz und Monseigneur, bis dieser mit einem Scherz den Komplimenten Einhalt tut. Goethe nennt diesen Mann Spangenberg. Gutzkow macht ihn zum Gevatter des Goethischen Hauses — in Goethes Autobiographie spielt der Gevatter Dolmetsch (der wackere Johann Heinrich Diehne) eine Rolle —, stattet ihn mit burlesken Zügen aus und giht ihm in Erinnerung an jenen wunderlich tätigen Mann aus den „Wahlverwandtschaften" den Namen Mittler, mit dem die neugeschaffene Figur freilich nur den Namen gemein hat. Mittler ist der rechte Pfahlbürger mit engstem Horizont. Als die Franzosen die Reichsstadt besetzen, ist sein erster Gedanke, daß es wieder was Neues zum Auswendiglernen in der Schule gibt, und als sein Freund Rat Goethe sich in der Gefahr als Mann benimmt, ruft er jämmerlich aus: „Was hilft



Charaktergröße!“ (IV, 11), denn nur kleinlicher Regungen ist er fähig. Gern steckt er in fremde Angelegenheiten seine Nase, angeblich nur, um mit Rat und Tat das häusliche Glück und den Familienfrieden zu fördern, richtet aber mit seinen zweifelhaften Bemühungen nur Unheil an. Ein hinterlistiger Schleicher von knechtischer Unterwürfigkeit geht er so weit, daß er selbst die Sprachfehler Thoranes wiederholt. Herzlos will er die verschuldete französische Schauspielertruppe dem Elend preisgeben, indem er ihre Dekorationen und Kostüme pfänden läßt, denn er sieht als tugendstolzer Bürger in ihren Mitgliedern nur leichtfertiges Gesindel. Und doch scheut sich dieser strenge Sittenrichter nicht, bei der Frau und der Dienstmagd seines Hausfreundes den Galanten zu spielen.

Das weibliche Gegenstück zu Mittler bildet Frau Seekatz. Den Zug, daß sie ihrem Manne kein anderes Modell gönnt, als ihre wenig verlockende Schönheit, fand Gutzkow in „Dichtung und Wahrheit“ vor. Sie ist bei ihm eine geldgierige, mißtrauische und eifersüchtige Person, die in der Künstlerschaft ihres Gatten ein Unglück sieht und bei aller Prüderie, die schon erschrickt, wenn nur das Wort „mythologisch“ fällt, voll heimlicher Lüsternheit steckt. Ihr Mann unterscheidet sich von seinen nüchternen Kollegen durch stärkere Begabung: Thorane vergleicht ihn mit Claude Lorrain. Er trägt seine Frau mit geduldiger Ergebung und spricht (II, 5) das schöne Wort von dem Frieden des Hauses, der die Muse des deutschen Künstlers ist, ein Wort, das die Enge dieser kleinbürgerlichen Welt traulich und liebenswürdig erscheinen ließe, wenn wir die unangenehme Frau Seekatz von der Szene vorher nicht zu deutlich im Gedächtnis hätten. Die übrigen Maler sind nur Statisten, und der Franzose Alcidor ist nicht viel lebendiger als die einsilbige Belinde. Frische und dankbare Rollen für den Charakterkomiker und die Soubrette sind Gretel, die resolute Dienstmagd im Goethischen Haus, und

Mack, der treue Sergeantmajor, der dem Kammerdiener St. Jean in „Dichtung und Wahrheit“ entspricht, ein Mann, von „munterer Gutmütigkeit“.

Leider hat sich Gutzkow die Gelegenheit entgehen lassen, in einem Stück, das in so mannigfachen Gestalten das deutsche Bürgertum spiegelt, auch die deutsche Bürgerfrau in der Frau Rat Goethe auf die Bühne zu bringen. Gutzkow muß Goethes Mutter nur schlecht gekannt haben, konnte freilich aus ihren Briefen damals kaum schöpfen, und „Dichtung und Wahrheit“ bot ihm nur spärliche Züge. So ist denn alles, was wir heute an dieser Frau als kräftig und tief bewundern und lieben, bei seiner Frau Rat kaum angedeutet. Sie spricht mit schwacher dialektischer Färbung; sie läßt sich ihren Buben, dessen künftige Größe sie ahnt, nicht verlästern, befolgt in ihrer Erziehung neue, freiere Grundsätze und hat deshalb gegen Wolfgangs Verkehr mit den Schauspielern nichts einzuwenden, aber ihre Bedenken erwachen doch sofort, als sie erfährt, daß ihres Sohnes Galanterien Geld kosten. Es ist nicht ohne Humor, wie sie mit Mittler umgeht oder ihrem Wolfgang das für Belinde bestimmte Band entwindet. Aber man bleibt kalt dabei. Es ist eine Frau Rat, eine würdige Dame, die gelegentlich einmal ein Scherzchen macht, keine Frohnatur.

Gutzkow erntete mit seinem Festspiel zunächst wenig Dank. Man nahm das Werk nicht als das, was es sein sollte: eine Aquarellskizze, und vergaß, daß auch „die größten literarischen Muster sich in der jeweiligen leichten und harmlosen Anwendung ihres sonst schweren Geschützes gefallen haben.“ Als Gelegenheitsstück will Gutzkow die Dichtung betrachtet wissen, und er meint, daß darum nicht viel aus unserm Bühnenwesen werden könne, weil alles gleich immer auf die Unsterblichkeit losstürme, Titanenhaftes zu schaffen prätendiere, die größten Maßstäbe verlange (s. Gutzkows Brief an Titus Ulrich, G. A. W. 2, 46). In Übereinstimmung hiermit

nennt es auch Laube in seinem Buch über das Burgtheater (Laube, Ausg. W. 4, 218) einen Widerspruch, daß dergleichen Arbeiten rasch entstehen, zahlreichen Zwecken des Augenblicks dienen und dann doch nicht rasch wieder vergehen, ja auch noch den Maßstäben ewiger Kunstwerke gerecht werden sollen; selbst Goethe sei das mit seinen Gelegenheitsstücken nicht immer gelungen. An dem Mißerfolg des Lustspiels in Dresden war nach Gutzkows Schilderung (G. A. W. 11, 392) neben der Darstellerin des jungen Goethe, die zu wenig französisch konnte, um kräftig und mit Sicherheit ihren Part herauszubringen, Eduard Devrient als Thorane schuld. Er war von einer die Wirkung des Stücks mordenden Langenweile. Dazu hatte er schlecht gelernt und spielte den Grafen zu sentimental (s. Karl Sontag, Bühne und Welt, 1899, I, S. 1074/7). „Eine Eselsbrücke für schwache Gedächtnisse ist diese Rolle nicht. Nur mit Feuer, polternd, hinreißend geläufig vorgetragen, kann sie von Wirkung sein“ — so schreibt Gutzkow im Vorwort in zorniger Erinnerung an Devrient, der, wie er schon auf der Leseprobe bemerkte, zum Einschlafen war.

Man kann Gutzkows Erbitterung über die verpuffte Wiedergabe dieser Rolle verstehen: hatte er doch mit dem Grafen T h o r a n e eine der dankbarsten Bühnenfiguren geschaffen. Goethe schildert den Königsleutnant als „eine lange, hagere, ernste Gestalt, das Gesicht durch die Blattern sehr entstellt, mit schwarzen feurigen Augen und von einem würdigen zusammengenommenen Betragen“ (Goethe I 26, 132). Im Wesen eher einem Spanier als einem Franzosen ähnlich (Goethe I 26, 171), ein leidenschaftlicher Liebhaber der Malerei, von lauterster Uneigennützigkeit bei der Führung seines Amtes, ein aufrechter Mann, der lächerliche Formalitäten nicht leiden konnte, ein geistvoller Kopf, der es liebte, als Gerichtsherr seine salomonischen Entscheidungen mit einer witzigen Wendung zu fällen. In seinem Quartier benimmt sich Goethes Königsleutnant mit der größten Rücksicht auf

seine Wirtsleute, übt gegen die Frau Rat, die der französischen Besatzung halber französisch lernt, eine gewisse trockene Galanterie, ist nachsichtig gegen die üble Laune des Hausherrn, bis dieser ihn öffentlich und gröblich beleidigt. Doch verzeiht er ihm edelmütig auf die geschickte Fürsprache des Gevatter Dolmetschers und weist jeden lauten Dank ernst und streng mit den Worten zurück: „Ihr wißt, daß ich dergleichen nicht leiden kann“ (Goethe I 26, 164). Seine Sorge ist, unbekümmert um den Nachruhm im Augenblick recht zu tun, seine Pflicht nicht zu versäumen, seiner Ehre nichts zu vergeben. Dieser klare und feste Mann war nicht frei von seltsamen Eigenheiten. Er hatte gewisse Zeiten, „wo ihn eine Art von Unmut, Hypochondrie, oder wie man den bösen Dämon nennen soll, überfiel.“ Er zog „sich in solchen Stunden, die sich manchmal zu Tagen verlängerten, in sein Zimmer zurück, sah Niemanden als seinen Kammerdiener, und war selbst in dringenden Fällen nicht zu bewegen, daß er Audienz gegeben hätte. Sobald aber der böse Geist von ihm gewichen war, erschien er nach wie vor mild, heiter und tätig.“ Goethe erklärt sich diese wiederholte Flucht in die Einsamkeit aus den Reden des gräflichen Kammerdieners St. Jean so, daß Thorane „in früheren Jahren, von solcher Stimmung überwältigt, großes Unglück angerichtet, und sich nun vor ähnlichen Abwegen bei einer so wichtigen, den Blicken aller Welt ausgesetzten Stelle zu hüten ernstlich vornehme“ (Goethe, I 26, 137). Doch nennt Goethe den Dämon des Grafen nicht bei Namen, und hier setzt Gutzkows fortbildende Phantasie ein.

Gutzkow erklärt die Melancholie des Grafen aus einer unglücklichen Liebe. Sein Vater hat ihn mit der verwaisten Tochter eines Freundes aufgezogen, und als er gestorben, wird die junge Heloise, die Pflegeschwester Edmond Thoranes, dessen Pflegekind. Als sie siebzehn Jahre alt, vergißt er seine vierzig. Er sieht in ihr seine zukünftige Gemahlin, und sie ist bereit, ihn Gemahl zu

nennen. Aber als er auf Reisen, kommt ein junger Kavalier auf das Schloß und entführt ihm seine Schwester, seine Tochter, seine Braut. Und der Graf hat seit dieser Zeit „verloren den Glauben an menschlike Herz et le calme et la paix de son âme pour toujours —“ (IV, 15). Er will nichts mehr von den Frauen wissen: sein treuer Mack nennt ihn misogyn. Als er Wolfgangs Tändelei mit Belinde erfährt, spricht er von dem bösen Gift der Liebe. Aus einem so schmerzlich zerrütteten Leben hat er sich in die Welt der Kunst, in das Reich der Natur geflüchtet. Die Kunst ist ihm die Trösterin seines zerbrochenen Herzens. Sie erhebt ihn über das harte Handwerk seines Berufs, und er betrachtet es als seine Pflicht, die Musen, die der Krieg mit seinen Schrecken verjagt, auch wieder zurückzuführen. Doch naht sich ihm die Kunst, seine Trösterin, nur mit schwermütigem Antlitz. Die Bilder, welche ihm die Frankfurter Maler malen sollen, will er in einem gewissen Ton von Traurigkeit gehalten haben, in dem Ton der Nouvelle Héloïse. Wie er in seinen Zimmern die Fenster verhängen läßt, so liebt er auch Gemälde von ernster, gedämpfter Stimmung. Er ist ein französischer Edelmann mit starker Empfindlichkeit für die gloire seiner Nation und dabei doch ein Weltbürger mit freiem Blick für die Würde und den Wert eines fremden Volkes. Es steckt ein Stück Rousseauischen Geistes in ihm. Das zeigt sich auch in der Art, wie er Natur und Herz als die Richter über ein geschmackvolles Kunstwerk zusammen nennt, und in seinem Gefühl dafür, daß es Dinge gibt, die nicht der Mund, sondern nur ein Blick auszusprechen vermag. Das beweist nicht minder sein Wort: „Was das Herz aben gewollt, aben das Herz auch getan“ (II, 7). Wer an Thoranes Herz appelliert, findet rechten Wiederhall. Als er Seekatz bedauert, daß dieser immer nur seine Frau als Modell benutzen dürfe, und die Antwort von dem Frieden des deutschen Hauses, der Muse des deutschen Künstlers bekommt, korrigiert er sich sofort auf die feinfühligste

Weise von der Welt: „Diese Antwort maken schön alle Bilders von Ihre Frau . . .“ An sein Herz rührt auch Wolfgangs Liebeslied. Es ist gewiß eine Unwahrscheinlichkeit, daß ein Franzose des 18. Jahrhunderts ein deutsches Lied in all seiner Schönheit empfinde. Aber abgesehen davon, daß dieses Gedicht in seiner graziösen Leichtigkeit französischem Geiste verwandt ist: was zu dem Grafen darin am lebhaftesten spricht, sind die beiden Verse:

„Einen Blick, geliebtes Leben,
Und ich bin belohnt genug.“

„C'est trop touchant!“ Hier hört er aus dem heiteren Liede einen klagenden Ton heraus, ein Entsagen, das er selbst einmal hat üben müssen, und in ihm erwacht die Erinnerung an das, was vor Jahren kurze Zeit sein Glück gewesen, was auf sein Leben so düstere Schatten geworfen hat. Von diesen Schatten wird Thorane durch den Dichterjüngling befreit. Sein Zorn auf den Entführer Heloises, Alcidor, erlischt. Ein Duell mit ihm kostet ihn seine Stellung, aber versöhnt kehrt er nach Frankreich zurück. Sein Dämon ist von ihm gewichen. Sein Herz hat sich und seinen Frieden wieder gefunden.

Einen Grund für die anfängliche geringe Verbreitung des „Königsleutnants“ sah Gutzkow in der traurigen Bildungsgrundlage des deutschen Theaters seiner Zeit: unter den fünfzig deutschen Bühnen fanden sich nach seiner Schilderung kaum zehn, die eine Liebhaberin, zwei Liebhaber und einen Helden mit so viel Französisch auftreiben konnten, um die Rollen Wolfgangs, Alcidors, Macks und Thoranes zu besetzen. Gutzkows Vorwurf ist ungerecht. Die französische Bühne hätte im umgekehrten Fall gewiß viel schlimmer versagt. Doch kamen zu der Besetzungsschwierigkeit wohl noch aus Publikumsrücksichten Bedenken gegen einen Helden hinzu, der in drei Akten als Hauptperson die Szene beherrscht, auf den sich — trotz Goethe — das ganze Interesse vereinigt, und der dabei gebrochenes Deutsch spricht. Zwar

hatte u. a. Lessing das alte komische Mittel des Radebrechens mit Erfolg angewandt, aber doch nur episodisch, und genau so hatte es Raimund im „Verschwender" mit seinem Chevalier Dumont gehalten. Einen führenden Platz hatte dagegen schon Holtei in seinen 1834 geschriebenen „Wienern in Paris" dem Bonjour zugewiesen, der freilich erst später, in den sechziger Jahren, durch Dawisons erfinderisches Geschick über gelegentliche Erfolge zu weit verbreiteter Wirkung gelangte. Bei allen drei Gestalten wirkt die Sprachverdrehung nicht mehr bloß komisch, wie es die ursprüngliche Absicht dieses Kunstmittels ist, sondern geht auf feinere Reizungen aus. Schon Lessings Riccaut schlägt den zerschlissenen und dürftig zusammengeflickten Mantel seiner deutschen Sprachkunst mit einer gewissen Grazie um die Schultern. Er ist ein jämmerlicher Vertreter der französischen Nation, und doch liegt auf ihm ein Schimmer von den gewandten Formen gallischen Wesens; Raimunds närrischer Chevalier Dumont, der sich für die Schönheit seiner angebeteten Natur ritterlich zu schlagen bereit ist, trägt ein Stückchen Melancholie zur Schau, und durchaus rührend wirkt Holteis ehrlicher Bonjour, dieser alte napoleonische Krieger, der sich in Wien sein häusliches Glück erobert und mit so viel Dank im Herzen das „Gott erhalte" mitgesungen hat. Bei Gutzkows Thorane fällt das komische Element vollkommen weg. Die Sprachverdrehungen des Grafen dienen dazu, den Eindruck seines Wesens zu verstärken: er vermag, ein menschenscheuer, hypochondrischer Mann, nur mühsam und unbeholfen in Worte zu kleiden, was sein Innerstes bewegt. Doch trägt Gutzkow zu stark auf. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß ein Franzose, der deutsch gut versteht und für viele nicht alltägliche Worte den rechten Ausdruck findet, an anderen Stellen so heftig und wunderlich stolpert.

Der erste Schauspieler, der sich des „Königsleutnants" mit Erfolg annahm, war der aus Frankfurt a. M. gebürtige Jakob Lußberger in Wien. Mit ihm kam 1850

das Stück vom Theater an der Wien ans Burgtheater. Es umfaßte ursprünglich fünf Akte, wurde aber von Lußberger in vier zusammengezogen, und in dieser, von Gutzkow gut geheißenen Einrichtung ist es dann später, mit Bogumil Dawison und vor allem mit Friedrich Haase in der Titelrolle auch außerhalb Wiens, in ganz Deutschland gespielt worden, und zwar so häufig, daß man zu Zeiten in Gutzkow vorzüglich den Autor des „Königsleutnants“ sah, was einer gerechten Beurteilung seiner Fähigkeiten natürlich nur schädlich sein konnte. In der fünfaktigen Fassung heißt das Lustspiel „Dramatisches Zeitbild aus Goethes Jugend“[1]). Im Personenverzeichnis wird die Dresdner Besetzung mitgeteilt[2]). In einer Anmerkung sagt Gutzkow in Kürze dasselbe, was er später in seiner Vorrede über die Quelle, die Absicht und die Besetzung seines Stückes ausführlicher darlegt. Auch hier schon fordert er im Hinblick auf den trockenen und unlebendigen Eduard Devrient nachdrücklich von dem Darsteller Thoranes, daß er sein gebrochenes Deutsch so rasch und feurig vorbringen müsse, als wenn er ganz geläufig französisch oder deutsch rede. Die ersten drei Akte des „Zeitbildes“ entsprechen völlig denen des „Lustspiels“; die Abweichungen im Dialog sind nicht wesentlich. Der vierte Akt des „Zeitbildes“ dagegen beginnt mit einem längeren Monolog, der im „Lustspiel“ fehlt: Wolfgang hat seinen Freund Alcidor versteckt und überlegt, was dieser wohl für Geheimnisse vor ihm verberge. Die nun folgenden Szenen sind in beiden Fassungen die

1) Ich benutze das als Manuskript gedruckte Exemplar der Kgl. Bibliothek in Berlin. Die Bibliothek des Wiener Hofburgtheaters besitzt zwei verschiedene Manuskriptdrucke und ein Manuskript von Gutzkow zu der fünfaktigen Form des Stückes. Inwiefern diese Fassungen mit der mir vorliegenden übereinstimmen und von einander abweichen, habe ich nicht feststellen können, da die Bibliothek diese Bücher nicht nach auswärts schickt.

2) Thorane — Eduard Devrient; Rat Goethe — Winger; Frau Rat — Frl. Berg; Wolfgang — Frl. Wilhelmi; Seekatz — Porth; Mack — Räder.

gleichen bis zu dem Augenblick, wo Wolfgang die Kaffeegesellschaft hinausbugsiert hat und sein Selbstgespräch mit den pathetischen Worten beschließt: „Schüttle dich, Welt, in deinen Angeln, rase über die Länder hin, antlitzverzerrte Bellona“ usw. (Lustspiel IV, 3). Während hierauf im Lustspiel die kleine, ganz französisch gesprochene Szene zwischen Alcidor und Wolfgang folgt, geht im Zeitbild Wolfgang in Alcidors Zimmer ab, und ein neuer Auftritt schließt sich an: der Herr Rat mit Alcidors Brief, der ihn um seinen Rechtsbeistand bittet. Wolfgang hat vom Nebenzimmer aus jemand kommen hören. Er öffnet die Tür: „Wer ist da? — Himmel, der Vater!“, will sie wieder zumachen, wird jedoch von dem Herrn Rat zurückgehalten. Er fragt nach der Schlacht, er hofft, daß die Preußen gewonnen haben, und muß von seinem Vater wieder den Vorwurf des Träumens hören, denn schon hat das Kriegsglück für die fremden Eindringlinge entschieden. Der Herr Rat tadelt seines Sohnes Freundschaft mit Thorane, die sich auf scherzhafte und frivole Lieder gründe. Wolfgangs Neugier, was sein Vater mit Alcidor habe, wird gesteigert. Er will, nachdem der alte Goethe das Zimmer verlassen, zu dem jungen Schauspieler. Da stürzt ihm dieser schon entgegen und als sechster Auftritt des vierten Aktes im Zeitbild folgt nun jene französische Szene zwischen Wolfgang und Alcidor, die im Lustspiel den vierten Auftritt des vierten Aktes bildet. Die nächsten fünf Szenen decken einander wiederum. Zwischen den achten und den neunten Auftritt des vierten Lustspiel-Aktes fällt im Zeitbild der Aktschluß: Thorane entschließt sich trotz seines Adjutanten Warnung zum Duell und beauftragt Mack, die Pistolen zu besorgen. Ein kleiner misogyner Dialog zwischen dem Grafen und seinem getreuen St. Jean beendet den Aufzug: „Weil du hast gehaßt die Frauen und mir geliebt, bekommst du die Intendance von meine Schloß an die schöne Meer méditerranée und du sollst weinen einige Male — une larme ..... auf meine Tombeau.“ Thorane wirft noch einen

stürmischen Blick auf das verhängte Bild: „Heloise, Heloise! Nous serons vengés!“ Damit fällt der Vorhang. Der kleine Monolog Mittlers, der im Lustspiel den neunten Auftritt bildet, fehlt im Zeitbild, und dessen fünfter Akt beginnt mit der Szene zwischen Mittler, der Frau Rat und Gretel (= IV, 10). Im zweiten Auftritt des fünften Aktes (= IV, 11) fällt im Zeitbild weg, was der Herr Rat bereits monologisch (IV, 5) über den Prozeß Alcidors gesagt hat und was im Lustspiel erst an dieser Stelle nachgeholt wird. Verschieden ist auch der Schluß der Szene in den beiden Fassungen: im Zeitbild entrüstet sich der alte Goethe über den „Schleicher und Zwischenträger“; Mittler hält das für eine Äußerung der Eifersucht. Im Lustspiel hat Gutzkow auch diese Anspielung auf ein wenn auch nur in Mittlers Einbildung bestehendes zärtliches Verhältnis zwischen ihm und der Frau Rat ausgemerzt und dafür eine Klage des Rats über die wachsende Gesinnungslosigkeit eingesetzt, die Mittler mit dem bezeichnenden Ausruf erwidert: „Was hilft Charaktergröße! Man rennt in sein Verderben!“ Die folgenden Auftritte bis zum Schluß des Stücks sind in beiden Redaktionen dieselben, natürlich hier wie überall von kleinen Änderungen im Dialog abgesehen.

Die Zusammenziehung des Lustspiels von fünf Akten auf vier ist, wie Gutzkow selbst sagt, eine nützliche Verbesserung gewesen. Verkürzt ist das Stück so gut wie gar nicht, aber für ein Werk, das auf so leichten Füßen einhergeht, ist es von Vorteil, wenn es rasch an unsern Augen vorüberzieht, und gern nehmen wir es mit in Kauf, daß das Duell Thoranes mit Alcidor, das früher in den Zwischenakt fiel, sich jetzt etwas unwahrscheinlich schnell, während drei nicht sehr langen Auftritten abspielt (IV, 9—11).

In dem Prolog, der am 27. August 1849 bei der ersten Aufführung des Festspiels auf dem Frankfurter Stadttheater gesprochen wurde, findet sich eine Stelle, die auf eine Fortsetzung des Stückes mit dem „deutschen

Goethe“ zur Zeit der Kaiserkrönung und dem jungen Gretchen als Mittelpunkt deutet:

. . . . und bleibt ihr wohlgesinnt
Und zugetan den Scherzen dieses Abends,
So heimelt sich vielleicht ein zweites einst
In deutschrem Rahmen euerm Urteil an:
Der deutsche Goethe, den die Kaiserkrönung
Erst inniger auf unser gutes Volk,
Auf alte Lieder, alte Kriegsgeschichten,
Die Sag' und jene Minne wies, die Wolfgang
Im Überstrom erwachender Gefühle
An Gretchen fesselte, das junge Herz!

Es scheint also, daß Gutzkow daran gedacht hat, diesen zu Gunsten Thoranes aufgegebenen Stoff doch noch zu bearbeiten. Es hat sich aber, soviel ich erfahren konnte, ein Entwurf zu diesem Plan nicht erhalten.

Mit dem Jahre 1849 schließt die fruchtbarste Periode der Gutzkowschen Dramenproduktion. Er hatte sich auf allen Gebieten des Dramas versucht und schließlich auch noch als Dramaturg seine Erfahrungen gesammelt. Sie waren nicht von der erfreulichsten Art gewesen. Er war nach Dresden gegangen mit schönen Gedanken von der Einwirkung dichterischen Sinnes auf die Schauspielkunst. Aber bald mußte er sehen, daß ihm hier zwar eine Tätigkeit, aber keine Wirksamkeit eröffnet sei, daß es eine Politik der Kompromisse zu treiben gelte, die schließlich doch unfruchtbar bleiben mußte, weil ein so vielgliedriger Organismus wie das Theater einer festen, einheitlichen Leitung zum Gedeihen bedarf. Als dramatischer Autor, mochte er fühlen, hatte er den höchsten Gipfel, der seiner Begabung erreichbar war, erklommen: seit dem „Uriel Acosta“ war ihm ein rechter Erfolg nicht wieder vergönnt gewesen. Er hatte die Zeit meistern wollen mit Hilfe der Bühne und hatte in den letzten zehn Jahren immer wieder gemerkt, daß in seinem Vaterlande der

Dramatiker nicht freier sei als der Journalist, daß das beste Wollen und Können gehemmt werde, und zwar nicht nur durch den schroffen Widerstand feindseliger Mächte, sondern auch durch eigene Mäßigung, die man sich da vorschreibe, wo der Arm weit lieber zum wuchtigen Schwerthieb ausholen sollte (G. A. W. 11, 393). Schon im April 1839, als er sich zu seinem ersten theatralischen Feldzuge rüstete, hatte Gutzkow über sein Vorhaben an Levin Schücking geschrieben: „Es ist ein Gewaltmittel, um mich von dem jetzigen Unfuge in der Literatur zu befreien. Gelingt es nicht, so bleibt mir immer noch der Roman übrig.“ Er hatte sich damals aus einer vorwiegend journalistisch-kritischen Tätigkeit in die Welt der Bühne gerettet und mit diesem Schritt mächtige Wirkung erzielt. Jetzt schienen ihm die Bretter unter seinen Füßen zu wanken. Die stürmischen politischen Ereignisse lenkten seine Blicke vom Abbild des Lebens, dem Theater, auf das Leben selbst. Der Tod seiner Frau und der Bruch mit Therese von Bacheracht trugen dazu bei, in ihm das Gefühl von der Notwendigkeit eines veränderten Daseins zu kräftigen. Mit der ganzen Frische, die so ein innerer Umschwung im Verein mit äußeren Wandlungen zu verleihen pflegt, warf sich Gutzkow auf den Roman und fand in einem neuen Ehebunde und in der Arbeit an den „Rittern vom Geist“ während des Winters 1849/50 „eine Befreiung und Erlösung vom Mißmut teils über so manche tief im Herzen verschlossene Erfahrung, teils aber auch über die sich damals immer mehr verdüsternde Lage des Vaterlandes“ (G. A. W. 11, 393).

Seine Laufbahn als Dramatiker hatte Gutzkow begonnen mit einem Literaturdrama, das aussprach, was der neue Dichter der Bühne geben sollte. Dann, auf der Höhe seiner Erfolge, gestaltete er in einem Literaturlustspiel die Hemmnisse, die er zu überwinden gehabt, und hielt dem Heuchlertum, das sich im Staat breit machte, den Spiegel vor. In seinem dritten Literatur-

stück treten die jungdeutschen Tendenzen stark hinter dem nationalen Pathos des Dichters zurück. Das Jahr 48 lag ihm im Sinn, und vielleicht zeigt sich auch in der Verknüpfung eines literaturgeschichtlichen Stoffes mit vaterländischen, politischen Tendenzen der Einfluß des Mannes, der neben Gutzkow in dem Jahrzehnt von 1839 bis 1849 die deutsche Bühne beherrscht hat. Dieser Mann war

Heinrich Laube.

Laube kam früher und doch auch wieder später zum Theater als Gutzkow. Das Theater hatte ihn zur Schriftstellerei geführt; von Jugend auf hatte er dafür das lebhafteste literarische Interesse (Laube, Ausgew. W. 2, 15), und im Jahre 1830, als Gutzkow noch junger Student in Berlin war und nur seine wissenschaftlichen Studien förderte, hatte Laube bereits die Feuertaufe des Dramatikers hinter sich. Sein erstes Stück, das auf die Bühne kam (Oktober 1829), war die eilig hingeschriebene Posse „Nicolo Zaganini, der große Virtuos“. Ihr folgte (im März 1830) eine große historische Jambentragödie in fünf Akten: „Gustav Adolph, König von Schweden“, der in feierlichem Aufzuge dreimal über die Breslauer Bühne schritt. An den starken Glaubenshelden sollte sich ein „Moritz von Sachsen“ in interessantem Halbdunkel schließen. Laube behandelte den Stoff, den sich später Robert Prutz mit freiheitlicher, nationaler Tendenz erkor, mit großer Sorgfalt, denn die Hastigkeit seiner Produktion verursachte ihm Gewisssensbisse. Aber als er mit der neuen Tragödie fertig war und sie nach einiger Zeit unbefangen betrachtete, wurde ihm innerlich bestätigt, was er schon mitten im Tumult seiner „Gustav Adolph“-Aufführungen empfunden haben will: er sei kein Dichter, die ergreifende Seele fehle seinem Werk. Er fühlte, daß ein gutes Theaterstück Lebenselemente enthalten müsse, welche ihm noch unerreichbar, ja unbekannt seien, und

zu welchen ihm der Kram von Theorien nicht verhelfe. Dazu kam, daß er wie später Gutzkow eine moderne Schauspielkunst in dem verstandesscharfen, klaren, überzeugenden Spiel Karl Seydelmanns zu bewundern Gelegenheit hatte. Im Gegensatz zu dem ungebändigten Naturburschentum eines rohen Talents, wie Wilhelm Kunst, sein Schwedenkönig, es besaß, traf ihn hier zum erstenmal eine geistige Erschütterung von der Bühne herab gleich einem Blitzstrahl. Er sah, was das sachliche Wort gegenüber der nebelhaften Phrase zu bedeuten habe, und hielt sich nach den ersten Anläufen zehn Jahre lang von der Bühne fern. Nur als Kritiker blieb er mit ihr in Berührung. Schon in der „Aurora", seiner Breslauer Jugendzeitschrift, war er als Rezensent aufgetreten. Reifer geworden, eröffnete er als Journalist in Leipzig im dortigen „Tageblatt" eine kritische Revue über die Leipziger Theaterzustände. Schon hier (1832) sprach Laube deutlich aus, was er von der Bühne verlangte: sie soll der unverfälschte Ausdruck der Öffentlichkeit werden. „Die Bühne sei der Telegraph unseres Volkslebens, sie eile der langsamen Fahrpost unserer bürgerlichen Freiheit voraus, sie begründe sich nationelle Interessen und gestalte eine nationelle Einheit, die außen fehlt." — „Warum begreift nun die Bühne, die so viele lebendige Elemente vor den andern Künsten voraus hat, warum ergreift sie nicht das Wenige, was bereits gewonnen ist, und gestaltet es zu stolzen Figuren aus blutlosen Begriffen, warum taumelt sie noch immer in verstorbenen Zeiten und Räumen in den platten Tagen der Scharfenecker (von Weidmann) herum? Weil die Wegweiser ins neue Palästina fehlen, weil man töricht ein so wichtiges Instrument wie die Bühne am Wege liegen läßt und vornehm darauf herabsieht, weil sie darum in die überzufriedenen Hände gefallen ist, die das alte Abcbuch immer wieder stammeln" (s. Weilen, Schriften d. Ges. für Theatergeschichte. 1906. I B. S. 7. f.). Das sind Anschauungen, die für die jungdeutsche Auffassung von

der Vereinigung der Poesie und des Lebens, wie sie später Wienbarg in seinen „Ästhetischen Feldzügen“ formulierte, durchaus bezeichnend sind. Aber diese Anschauungen für die Bühne selbst fruchtbar zu machen, davon war Laube noch weit entfernt. Als ihm Gutzkow predigte, welche Macht von der Bühne ausgehen könnte, sobald sie die Interessen der Gegenwart darstelle, schüttelte Laube den Kopf. Er hatte inzwischen als Journalist die Zensur genauer kennen gelernt: „Alle unsere Spekulationen wurden von außen verfolgt und niedergedrückt“ (L. A. W. 2, 33). Und im Sommer 1834 wanderte er wegen seiner sträflichen Spekulationen ins Gefängnis. Nachdem er gebüßt, sich vom jungen Deutschland losgesagt und mit den herrschenden Gewalten seinen Frieden gemacht hatte, übernahm er, zunächst anonym, die Redaktion der „Mitternachtzeitung“, und hier wie später während der Muskauer Verbannung bei Abfassung seiner Literaturgeschichte hatte Laube erneut Gelegenheit, sich, wenigstens theoretisch, mit dem Drama zu beschäftigen. Seine im Studium Lessings und Schillers neu bestärkte Vorliebe für das bürgerliche Stück als das berufenste Ausdrucksmittel moderner Ideen führte sogar (1837) zu einem satirischen Lustspiel aus der Gegenwart, von dessen Inhalt jedoch nicht viel überliefert ist. „Das blos Modische und das wirklich Moderne sollte in den Hauptpersonen handeln,“ aber das war für den „Anfänger“ zu schwierig. Charlotte von Hagn, der die Hauptrolle zugedacht war, „mochte dem Stücke wohl die Schwäche, d. h. die theoretische Absichtlickeit abmerken“ (L. A. W. 2, 34), und so warf der Autor das Manuskript in den Winkel. Auch die 1839/40 an den Rhein und nach Frankreich unternommene Reise weckte trotz den Begegnungen mit Immermann und Emil Devrient und dem Spiel der Rachel den Dramatiker Laube nicht (denn die Übersetzung des Vaudevilles „Passé minuit“ ist nur als frühes Zeichen von Laubes Neigung zur französischen Komödie interessant), vielmehr erwachte die Lust am Schaffen für das Theater

erst nach seiner Heimkehr so, daß sie sein erstes bühnenfähiges Stück gebar: im Herbst 1840 gestaltete er den Charakter Monaldeschis fester und im folgenden Sommer schrieb er das Ganze in einem Zuge nieder (L. A. W. 2, 39). Die ganze Theaterillusion der Jugend, wo er als lernbegieriger junger Mensch die Literatur nur im Theater sah, war wieder über ihn gekommen. Die Welt des bunten Scheins lockte ihn unwiderstehlich.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß auf das Wiedererwachen des Theatersinns in Laube auch der Erfolg wirkte, den sein Reisegefährte von Italien, Karl Gutzkow, 1839 mit „Richard Savage" und bald darnach mit dem „Werner" errungen hatte. Hier sah Laube die Probe auf die jungdeutsche Theorie von der Wechselwirkung zwischen bewegtem Leben und Bewegungsliteratur gemacht. Ermutigt wetteifert er von nun an mit Gutzkow in der Regelmäßigkeit, die deutsche Bühne mit Theaterstücken zu beschenken. Die Entstehung und Aufnahme dieser Werke hat F. Broßwitz in seinem Buche „Heinrich Laube als Dramatiker" (Breslau, 1906) behandelt und an ihnen die dichterische Entwicklung des Verfassers darzustellen gesucht. Ich habe hier nur über die Literaturdramen Laubes als Zeugnisse für seine literarischen Absichten und die Tendenzen seiner Zeit zu reden.

Nach einem ihm besonders „liegenden" Abenteurerstück, einem Intriguenlustspiel, einem dramatisierten Hexenprozeß und einer historischen Tragödie kam Laube auf eine Literaturkomödie, „Gottsched und Gellert" (zuerst aufgeführt in Leipzig im September 1845).

Gottsched und Gellert.

Laube erzählt in seiner Vorrede ausführlich die Entstehungsgeschichte dieses Lustspiels. Er hatte sich seit dem dürftigen Erfolge von „Rokoko" (1842) nicht wieder um das heitere Drama bemüht, wohl aber darüber nach-



gesonnen, welche Bedingungen der deutsche Komödiendichter erfüllen müsse, um zu wirken. Er fand, daß es nicht den „Gelüsten und Wendungen besonderen Geistes und überraschender Laune“ zu folgen heiße, sondern „starken, naheliegenden Interessen“, und daß das nationale Schauspiel am zuverlässigsten allgemeine Teilnahme verbürge. Freilich sprach diese Erkenntnis schon eine Schwierigkeit aus, denn die höfischen Rücksichten der damaligen Hoftheater hatten gegen jegliches Drama aus der Geschichte regierender Herrscherfamilien ängstliche Bedenken. So wartete denn Laube geduldig, ob sich ihm „ein heimatlicher Stoff und eine heimatliche Form“ bilden werde, als ihm im Winter 1844/45 in Leipzig sein Freund, der Schriftsteller Robert Heller, vorschlug, auf französische Art mit ihm zusammen ein Lustspiel zu schreiben. Gottsched sollte der Held sein, das Theater der Neuberin mit Hanswursts Austreibung und Wiederkehr der Mittelpunkt werden. Man besprach den Stoff noch genauer, meinte, daß auch Gellert mitspielen könne, aber schließlich wurde aus dem Plan nichts, und eine Reise Laubes brachte ihn völlig in Vergessenheit. Die Idee hatte wohl humoristischen Gehalt: ein eifernder Reformer, der seinen Regeln zu Liebe den Narren verjagen will und über seinem vergeblichen Bemühen selbst zum Narren wird, ein gelehrter Professor, über den die Komödianten triumphieren, in diesem Motiv lag eine unmittelbare Heiterkeit. Doch reichte Laubes Talent für diese reine Lustigkeit nicht aus. Er bedurfte der Gegensätze, eines starken, ernsthaften Halts, und so trat, als er nach längerer Pause wieder einmal an den Stoff dachte, der zunächst nur nebenher berührte Gellert in den Vordergrund, und von dem ursprünglichen Hellerschen Plan blieb nur ein ungeschickt eingefügter Rest.

Laube hatte schon in seiner oberflächlich zusammengeschriebenen Literaturgeschichte (1839. 2. Bd. S. 33 ff.) mit Wärme von Gellert gesprochen. Er achtete an ihm seine handwerkliche Tüchtigkeit, seine anspruchslose

und gefällige Form, seinen populären Gehalt und gesunden Menschenverstand. „Er erfand nichts Großes, er war von keiner großen Begeisterung, von keinem besonders scharf unterscheidenden Verstande, er war kein Dichter und Denker großen Stils, er war nur ein bescheidener Lehrer in Leipzig, der leicht, weich und anspruchslos gewöhnliche Wahrheiten in Verse brachte, der einen einfachen, aber freundlichen kleinen Stil schrieb. Aber der milde Schimmer eines klaren, guten Gemüts lag darüber gebreitet, die anspruchslose deutsche Gutherzigkeit trat dem unkundigsten Auge daraus entgegen, der Charakter Gellerts ward in den ästhetischen Wert seiner Schriften hoch eingerechnet. Väter, Mütter, Liebhaber, Verunglückte, Zweifelnde schrieben aus ganz Deutschland an ihn um guten Rat, er war der allgemeine Vormund, ein Wort von ihm stärkte überall.“ Dieser „gute Gellert“, den Friedrich der Große, „durch die allgemeine Stimme veranlaßt“, nicht ignorieren konnte und an dem Prinz Heinrich von Preußen „wärmeren Anteil nahm“, war eine sittliche Macht für ganz Deutschland, und nach Laubes Ansicht hat es sich nur „in schwächerer Weise später bei Schiller und Jean Paul ähnlich dargestellt, daß die deutsche Nation all ihr Wohl und Wehe in die Brust eines Schriftstellers gelegt glaubte.“

Hier hatte also Laube, was er suchte: einen heimatlichen Stoff. In seiner Vorrede zu „Gottsched und Gellert“ spricht er mit Nachdruck aus, daß das grunddeutsche Element, das Gellert bezeichne und vertrete, von selbst zu nationaler Form, zu nationalem Ausdruck nötige. Er rühmt den Herzenston Gellerts, der heute noch mit seinem klaren, wohllautenden und natürlichen Ausdruck lebendig geblieben sei, und beklagt, daß die Literaturgeschichte ihm wegen seiner Einfachheit nur ein so dürftiges Plätzchen, ein so beschränktes Lob einzuräumen gewohnt sei. Laube meint, es könne gewiß des Dramatikers Beruf sein, solche Sünden der Literatur da-

durch zur Absolution zu bringen, daß er Poeten zu Bühnenhelden wähle, welche geliebte Eigenschaften der Nation und nicht bloß der Literatur an sich tragen. Er übersah dabei nur, daß eine Persönlichkeit wie Gellert sich herzlich wenig für die Bühne schickt.

Auch dem Mann, der ursprünglich den alleinigen Mittelpunkt des Lustspiels bilden sollte, Gottsched, hatte Laube in seiner Literaturgeschichte gerecht zu werden versucht (2. Bd. S. 15 f.). „Man sieht diesen Mann meist in sehr lobenswerter Tätigkeit, solange er sich in kritischer Anregung erhält; seine Schwäche beginnt da, wo er darüber hinaus will und auch für seine positiven Versuche den besten und einzigen Lorbeer heischt.“ Es war eine Zeit des Übergangs, in der sowohl Gellert wie Gottsched und seine Frau lebten, eine Zeit, wo die Talente mehr redlichen als genialen Leuten gehörten. Doch kam Gottsched im Gegensatz zu Gellerts Herzenswirkung trotz seiner weit ausgreifenden Geschäftigkeit nicht über das äußerlich Formale hinaus und so glaubte er, ein Wesentliches für das deutsche Theater getan zu haben, wenn er den Hanswurst abgeschafft hätte. „Es entging ihm völlig, daß die Laune dieser Figur ein Ausdruck deutscher Laune sei und immer wieder zum Vorschein kommen müsse, sobald die Bühne auf eine allgemeine Teilnahme des Publikums Anspruch macht.“

Um diese beiden Kontrastfiguren gruppiert nun Laube sein Lustspiel. Um die Gegensätze zu verstärken, befreit er Gellert von den moralisierenden, oft weinerlichen Dulderzügen des Tugendlehrers und unterstreicht bei Gottsched den Hochmut und die Besserwisserei des kritischen Diktators. Sein Stützpunkt sollten die Charaktere sein, „der deutsche Pedant in seiner prahlerischen Hohlheit, der deutsche Gelehrte in seiner Schüchternheit, in seiner inneren, endlich zur Äußerung genötigten Tüchtigkeit, mein Mittelpunkt sollte Gellert sein. Gottsched vorauf mit dem Titel und im Titel, und Gellert



bescheiden hinterdrein und den Nachdruck und den Sieg still in sich tragend."

Gottsched und Gellert geraten in Laubes Lustspiel nicht in einen Konflikt miteinander, indem etwa der eine als Vertreter der gelehrten, der andere als Vorkämpfer der volkstümlichen Poesie aufträte und dieser Streit den Inhalt der Literaturkomödie abgäbe. Auch die menschlichen Gegensätze der beiden prallen in keiner einzigen Szene folgenschwer aufeinander, vielmehr offenbaren sie sich nur in der Weise, wie ihre Träger die Bühnenvorgänge verschieden auf sich wirken lassen. Damit verurteilt Laube seine beiden Helden von vornherein zur Passivität und schiebt Personen zweiten Ranges in die erste Reihe. Er stellt zwei Gelehrte in die Wirren des siebenjährigen Krieges hinein und läßt uns sehen, wie sich beide in der ungewohnten Lage benehmen.

Das Stück spielt kurz vor der Schlacht bei Freiberg. Der preußische General Seydlitz hat sich, wie Gottsched sagt (I, 6), „gestattet, der Universität ungebührliche Vorschriften zu machen. Er will uns vorschreiben, was gelehrt oder nicht gelehrt werden soll vom Katheder, namentlich in Sachen der Geschichte und Rechtsphilosophie, indem er sich darauf bezieht, daß der Kriegszustand und die gereizte Stimmung in Deutschland augenblicklich solche Einschränkungen erheische." Zu dieser unbestimmt ausgedrückten Forderung kommt eine zweite, konkreter formulierte: in Leipzig ist eine Flugschrift erschienen mit dem Titel „Pro patria! Landsleute, schlagt euch nicht untereinander, sondern schlagt die Fremden aus dem Lande!" Die Universität soll den Verfasser dieser Broschüre aufspüren und Sicherheit leisten, daß dergleichen vorlaute Schriften nicht wieder von Leipzig ausgehen. Gottsched, in dem stolzen Gefühl seiner akademischen Würde, hat eine Protestation gegen die erste Forderung aufgesetzt, während er sich gegen die zweite milder verhalten zu dürfen glaubt: trifft sie doch nicht das zünftige Gelehrtentum, sondern das viele unberufene

Gelichter, das sich in die Literatur drängt. Gellert verspricht sich von der feierlichen Verwahrung gegen die doch nur vorübergehende Beeinträchtigung der akademischen Lehrfreiheit nicht viel. Nicht nur seine Zaghaftigkeit, sondern auch seine Lebensklugheit sagt ihm, daß diese Herausforderung, sobald es ernst wird, einem soldatischen Ungewitter nicht stand halten kann. Zudem glaubt er, das Gebot des Generals werde vielleicht mit dazu dienen, die einander feindseligen Gefühle der deutschen Völkerschaften zu versöhnen. Doch unterschreibt er den in starken Ausdrücken gehaltenen Gottschedischen Protest, halb erfreut über diese unvermutete Tapferkeit der Fakultät, um sich von seinen Kollegen nicht auszuschließen. Mit ganzem Herzen lehnt er dagegen die zweite Forderung des Generals von Seydlitz ab, denn feinfühliger als Gottsched sieht er darin die Zumutung polizeilicher Bütteldienste, die der Universität unwürdig sind.

Der frei erfundene Streit zwischen Gottsched und Gellert als den Vertretern der geistigen Macht einerseits und dem General Seydlitz als dem Vertreter einer anmaßlichen Soldatendiktatur andererseits bildet jedoch nicht den alleinigen Inhalt des Lustspiels; Seydlitz betritt ja nicht einmal selbst die Bühne. Laube läßt vielmehr diesen Streit von einer Fülle von Nebenhandlungen überwuchern, die sich mit dem Schicksal des Gottschedischen Protestes und seinen Folgen mannigfach verschlingen und streckenweise das Hauptinteresse in Anspruch nehmen. Laube mochte fühlen, wie tot und unwesentlich ein Blatt Papier als die Ursache einer fünfaktigen Verwirrung wirken müsse. So läßt er denn Gottsched mit der Beschützung des Grafen Bolza eine zweite, augenfälligere Unvorsichtigkeit begehen. Dieser italienische Edelmann wird von den Preußen als österreichischer Parteigänger auf Tod und Leben verfolgt und ist zudem auch in Sachsen verhaßt, weil sein Vater und er zu einer Sorte von Fremdlingen gehören, die sich zu

des Landes Schaden in Dresden unter der Gönnerschaft Brühls eingenistet haben. Von der Flucht nach Böhmen abgeschnitten, eilt er nach Leipzig, wo er bis zu der zuversichtlich erwarteten Niederlage der Preußen sicher zu sein hofft und wohin ihn eine galante Neigung zu Frau Professor Gottsched zieht. Gottsched bietet nach einigem Bedenken und trotz der als berechtigt anerkannten Warnungen seiner Frau dem in Dresden hochangesehenen und einflußreichen Manne ein Asyl, freilich zunächst nur auf vierundzwanzig Stunden, bis der Graf erfahren habe, ob der Weg zur österreichischen Armee gefahrlos sei. Ein Bote wird auf Kundschaft ausgeschickt. Aber kaum hat dieser die Stadt verlassen, kaum ist Gottscheds Protestation auf dem Rathause niedergelegt, da kommt auch schon die Nachricht, daß die Preußen unter Seydlitz, dem schärfsten Widersacher der Universität, dem eifrigsten Verfolger Bolzas, vor den Toren von Leipzig stehen. So hat Laube den Herrn Professor Gottsched in doppelte Verlegenheit gebracht, und eine dritte läßt nicht auf sich warten. Ihre unschuldige Ursache ist Gellert.

Gottsched hat seinen Diener Schladritz entlassen. Freilich geht der Schlingel nicht im Gefühl seiner Unentbehrlichkeit, zumal in diesen unruhigen Zeiten. Aber die Gottschedin tut sich als tüchtige Hausfrau doch schon nach einem Ersatz um. Gellert weiß das und bringt ihr einen jungen Burschen ins Haus, der sich bei ihm mit der Bitte um einen kleinen Posten im Haushalt eines Gelehrten gemeldet hat. Dieser Bursche, ein schlagfertiger und gewandter Mensch, nennt sich aus Begeisterung für den Helden von Gottscheds gleichnamiger Tragödie Cato; wegen widriger Verhältnisse hat er nicht studieren können und bezeichnet als seinen sehnlichsten Wunsch, des großen Gelehrten Faktotum zu werden. In Wirklichkeit ist er ein Offizier der Reichsarmee, der sich bei Gottsched einschleicht, weil er weiß, daß seine Geliebte Wilhelmine von Manteuffel dorthin kommen wird, und der Autor

jener mißliebigen Schrift „Pro patria“, für dessen Ermittlung Seydlitz die Hilfe der Universitätsbehörden aufgerufen hat. Man entdeckt seine Verfasserschaft, und Gottsched wird so dreifach verdächtig.

An der Person Catos sieht man recht deutlich, wie Laube sich abgemüht hat, die mannigfachen Rinnsale seiner Lustspielhandlung doch am Ende zu vereinen. Cato erringt die Hand der jungen Gräfin von Manteuffel, die eigentlich dem Grafen Bolza bestimmt ist; er tritt mit Gellerts Empfehlung in Gottscheds Dienste und hat als anonymer Schriftsteller bereits beider Aufmerksamkeit, ohne daß sie es ahnen, erregt; er wird vom Prinzen Heinrich, der zu guter Letzt als ein salomonischer Richter die Verwirrung des Stückes löst, gesucht, weil dieser zu aller Überraschung die politischen Anschauungen des Flugblattschreibers teilt, und schließlich ist er der Träger der Idee des Stücks.

Laube wollte ein Lustspiel mit einem nationalen Kern schreiben. Seine beiden Titelhelden Gottsched und Gellert konnte er nicht mit dem nötigen patriotischen Pathos ausstatten. Der großsprecherische und dabei so kleinmütige Gottsched gefällt sich in der Rolle des weithin angesehenen Literaten, der sich um politische Dinge nur dann bekümmert, wenn sie die gelehrte Welt störend behelligen. Der bescheidene und doch so tapfere Gellert hat im Gegensatz zu Gottscheds Weltbürgertum nationalen Sinn: es zerreißt ihm das Herz, wenn er sehen muß, wie deutsche Völkerschaften einander zerfleischen; er trauert als Sachse, daß sein Heimatland von Fremden ausgesogen wird. Aber es war Laube unmöglich, den a. o. Professor der Moral Christian Fürchtegott Gellert zum Verfechter politischer Tendenzen zu stempeln. Gellerts Aufgabe liegt vielmehr in der Vertretung bürgerlicher Freiheit gegenüber despotischer Soldatenwillkür. „Man ist zivil!“ ruft er dem polternden Wachtmeister Siegmund zu, „man liebt Soldatenton nicht in Bürgerhäusern“ (III, 5), und in



längerer Rede (V, 3) setzt er dem Prinzen Heinrich auseinander, daß in dieser herzlosen Zeit nicht nur die Opfer an Gut und Blut zu beweinen seien, sondern daß vor allem der innere Mensch, die Moral tödlich bedroht werde. „Wir gewöhnen uns, einer auf den andern zu lauern, einer den andern zu bevorteilen — denn der Vorteil ist jetzt selten, und der Nachteil mit seinen Gefahren ist jetzt allerwege — wir gewöhnen uns, einander zu beargwohnen, ja einander zu verdächtigen, wenn's vor dem täglich vorhandenen Feinde was helfen kann, wir gewöhnen uns — nichtswürdig zu werden, Königliche Hoheit." Und entrüstet weist er die Zumutung von sich und den Männern der Wissenschaft, den Schriftstellern aufzupassen, daß sie im drängenden Gewirr des Krieges nicht ein unbedachtes warmes Wort sprächen, und wenn einem braven Mann ein unbedachtes Wort entschlüpft sei, auf ihn zu fahnden und ihn an die Strafbank zu liefern.

Solche Worte sind im Munde des historischen Gellert ganz undenkbar; desto zuverlässiger traf dieser offenherzige Freisinn gegenüber den Mächtigen dieser Welt den Geschmack von Laubes Publikum und konnte in einer Zeit engherziger Bevormundung und Knebelung durch Regierung und Zensur, in einer Zeit, die Angeber und Mantelträger auch in den Reihen der geistigen Streiter gebar, seine Wirkung nicht verfehlen. Aber Laube suchte noch ein kräftiger zündendes Schlagwort, und daß hieß: Einheit Deutschlands. Damit wurde die Literaturkomödie zu einem nationalen Lustspiel, dessen Tendenzen jener Cato am lautesten verkündet, während Gellert sie nur zustimmend unterstützt.

Cato empfindet als ehemaliger Reichsoffizier, der die Schande von Roßbach mitgemacht hat, die Zerstückelung Deutschlands schmerzlicher als ein Preuße, Österreicher oder auch Sachse. „Wo ist mein Vaterland?" fragt er (IV, 5). „Es ist nicht bloß .... in Franken, nicht bloß .... in dieser oder jener kleinen Reichsunmittelbarkeit.

Deutschland heißt es. Wo ist Deutschland? O, daß man so fragen, daß ich es suchen muß, wie etwas Unbekanntes, dies ist der jetzigen Jugend schmerzliches Unglück ....“ Er erblickt in Preußen ein neues Lebenselement und glaubt sich zu einer Vermittlerrolle zwischen dem alten Reich und jenem jungen Staat berufen, aber er hat in seiner Broschüre auch den Satz verfochten, daß es keinen großen König von Preußen ohne Deutschland geben könne. Er nimmt sich, ein enthusiastischer Adept Lessings, wie ihn Laube nennt, des vertriebenen Hanswurst an und wirft Gottsched vor: „Auf die Kleider schlagen Sie und schlagen damit auf ein Herz, welches Sie nicht kennen. Die bunte Jacke auf dem Theater der Neuberin wollen Sie aus Quandts Hofe vertreiben, aber die bunte Jacke unsers Reichs ist Ihnen ganz in der Ordnung. Sie wissen, Sie ahnen nicht, daß es uns eine Genugtuung sein kann, über unsre scheckigen Lappen zu spotten und zu lachen. Sie wissen nicht, daß es einer Nation erwünscht und wertvoll sein kann, die Laune und den Witz des Volkes auf dem Theater dargestellt und wirksam zu sehen, wenn das Volk sonst nirgends Veranlassung hat, witzig zu sein“ (IV, 5). So stellt Laube selbst das Hanswurst-Motiv in den Dienst der nationalen Tendenz. Catos Feuer reißt auch den Prinzen Heinrich mit fort, der in der letzten Szene des Stücks den Eigensinn der hundertfältigen Souveränität tadelt, und zum Schluß rufen er, Gellert und Cato gemeinsam: „Es lebe unser deutsches Vaterland!“ — ein Tusch, der von recht verschieden gestimmten Instrumenten geblasen wird.

In seiner Vorrede zu „Gottsched und Gellert“ verteidigt sich Laube gegen mehrere „achtungswerte Kritiker“, die ihr „Erstaunen und ihre Mißbilligung über die vielfache Äußerung politischer Tendenz“ des Lustspiels ausgesprochen hatten. Er dachte da vor andern an Kuranda, der in den „Grenzboten“ [1]) (1845. III. 485 ff.) eine ein-

1) S. den Abdruck in den Schriften d. Ges. f. Theatergesch. 1906. II, 224.

sichtige Beurteilung des Stückes veröffentlicht hatte. Die Charakteristik Gottscheds, dessen Persönlichkeit der Masse fremd geworden sei, zwinge den Autor in den ersten beiden Akten zu übermäßiger Breite und bilde doch keinen dauernden Mittelpunkt des Interesses, das sich vielmehr bald Bolza, dann Cato und endlich dem Prinzen Heinrich zuwende. Dann fährt Kuranda fort: „Entschiedenen Protest muß man aber im Interesse der Kunst wie der ferneren Entwicklung des deutschen Theaters gegen das Übermaß von politischen Anspielungen einlegen, von denen das Stück von Anfang bis zu Ende durchwirkt ist. Da ist auch nicht ein Ereignis der letzten drei Monate, das nicht seine bezügliche Stelle im Dialoge fände. Abgesehen von der Lehrfreiheit, von der Verwendung der Universität zu einer Polizeianstalt, von Preußens Beruf, mit allen dran und drum liegenden Beziehungen, finden die Leipziger Ereignisse, die Itzstein-Heckersche Angelegenheit, die Untersuchungskommission usw. ihre Stelle. Sogar das berüchtigte Wort ‚fahnden' hat Laube nicht verschmäht. Dies ist ein Mißbrauch der politischen Reizmittel in einem Stück, das Anspruch auf ein Kunstwerk und nicht auf eine Gelegenheitspiѐce macht." Laube antwortete darauf in einem Brief an Kuranda (ebda. S. 571 ff.). Er behauptet, Gottsched und Gellert seien doch die Hauptpersonen des Stücks und geht dann zu dem wesentlichsten Vorwurf seines Kritikers über. Ähnlich wie später in seiner Vorrede warnt er vor einer Verwechslung politischer Tagesfragen und Schlagworte mit den tieferen Tendenzen der Politik und Nation. Er verurteilt selbst die „unorganischen Phrasen über politische Freiheit", welche im Drama „beiläufig und raketenartig aufsteigen und nach einem Effekt haschen, der außerhalb des charakteristischen Gedankenganges im Stücke liegt." So aber sei sein Lustspiel nicht beschaffen: „Es ist nicht ein Stück mit politischen Phrasen, sondern ein ganz und gar politisches Stück. Politik ist durchweg das Pathos desselben." Charakter-



stärke und Vaterland „sind zwei Begriffe, welche über allen politischen Schwankungen stehen, und auf diese habe ich mein ‚Charakterlustspiel' gebaut und diese lasse ich mir nicht verleiden dadurch, daß sie in den verdächtigten Ausdruck Politik hineingezogen werden. Sie liegen in dem vollen Sinne des Wortes Politik .... Was in meinem Stück Politisches geäußert wird, ist ein organischer Bestandteil des Stückes und hat seine volle Berechtigung. Polemik gegen die politischen Teile meines Stückes wird also nur auf dasselbe wirken, wenn nachgewiesen wird, daß die politischen Äußerungen meiner Personen nicht dem Charakter derselben und nicht der Zeit angemessen sind, in welcher sie sich bewegen." Laube nimmt dann, wie im Vorwort, seine einzelnen Figuren vor und zeigt, wie ihnen nach ihrem Stande politische Rede wohl zukomme; er beruft sich auf Lessings Schriften, insbesondere auf „Minna von Barnhelm" zum Zeugnis dafür, wie tief nach dem siebenjährigen Kriege das Thema der Einigung oder doch wenigstens Versöhnung Deutschlands empfunden wurde.

Kuranda hatte in seiner Kritik eigentlich gar nicht die Einführung der deutschen Einheitssehnsucht in ein Lustspiel, das im achtzehnten Jahrhundert spielt, getadelt. Das mochte allenfalls hingehen. Wenn sie auch in der von Laube gewählten Form kaum in Lessing oder Gellert oder dem Prinzen Heinrich lebte: das schmerzliche Gefühl, keine Nation zu sein, war sicherlich verbreitet. Was Kuranda angreift, sind die vergänglichen Anspielungen auf politische Tagesereignisse. In Leipzig war im August 1845 bei Gelegenheit einer Kommunalgardenbesichtigung eine Straßendemonstration gegen den als klerikal und jesuitisch verschrieenen Prinzen Johann von Sachsen ausgebrochen. Man hatte Ronge hochleben lassen, „Ein feste Burg" gesungen und war schließlich so weit gegangen, gegen die Fenster des prinzlichen Quartiers Steine zu schleudern. Darauf rückten Soldaten an; es kam zu einem Straßenkampf, der ein paar Tote

und eine größere Anzahl Verwundete kostete. Die Regierung suchte, den unglücklichen Vorfall möglichst zu vertuschen. So wurden die ohnehin zensierten Leipziger Redakteure ausdrücklich gewarnt, irgend etwas „Aufregendes“ über den Krawall zu veröffentlichen. Man schob die Schuld an dem Unglück im Volke auf den rücksichtslosen Truppenkommandanten und sah in dem Vorgang einen Beweis für den Übermut des Militärs gegen eine friedliche Bürgerschaft. Kuranda nun glaubte, Laube habe hieraus die Anregung zu seinem Streit zwischen Soldaten und Professoren geschöpft. Ferner bedauert er Laubes Anspielung auf die Itzstein-Heckersche Angelegenheit. Der liberale badische Landtagsabgeordnete Johann Adam von Itzstein hatte mit seinem Freunde Fritz Hecker eine Reise nach Norddeutschland unternommen und wurde überall mit Begeisterung empfangen. Das verschnupfte die preußische Regierung, und er wurde wegen seines uns heute recht harmlos erscheinenden „Radikalismus“ als lästiger „Ausländer“ ausgewiesen. Dieser Vorfall stand nicht vereinzelt da. Fast jeder freisinnige deutsche Schriftsteller oder Politiker, auch Laube, hatte sich ähnliche Abschiebungen von einem in den andern Bundesstaat gefallen lassen müssen. Aber der Itzsteinsche Fall hatte weithin großes Aufsehen erregt, und so dachte im Jahre 1845 wohl jeder daran, wenn Prinz Heinrich gegen das Ende von Laubes Stück sagt: „Der deutsche Gast bei uns sollte nimmermehr Ausländer heißen!“ und Kuranda hatte recht, wenn er schrieb (Grenzboten 1845. IV. 47): „Das Publikum applaudiert diese Phrase mit beiden Händen, schreit Bravo! und geht dann gemütlich ins Wirtshaus, um in der Zeitung zu lesen, wie viel Literaten neuerdings ausgewiesen wurden.“

Laube bemerkt demgegenüber, daß er schon im Mai 1845, also vor den Leipziger Unruhen, den vierten Akt seines Lustspiels fertig gehabt hätte, daß also von einem Einfluß jenes Krawalls auf die Darstellung des Zwistes zwischen Bürgertum und militärischer Willkür nicht die

Rede sein könne. Ferner habe Cato als Vertreter des Deutschtums überhaupt gar schon im Winter 1844 bei der Besprechung mit Heller festgestanden, als die Ausländerfrage noch gar nicht das Aufsehen erlebt hatte, das im Frühsommer darauf mit Itzstein und Hecker eintrat. Als nun die Tagesgeschichte den Inhalt seines Lustspiels sozusagen bestätigte, erschrak Laube, weil er voraussah, „man werde es nun den Vorgängen nachgeschrieben erachten,“ aber er wollte nicht, „aus Furcht, falsch beurteilt zu werden, dem Stück einen Teil der Seele ausbrechen.“ Er wollte lieber bei der ersten Aufführung sehen, „ob es organisch, d. h. voll wirken werde.“

In seiner „Geschichte der Literatur der Gegenwart“ (2. Aufl. 1853. S. 628) rühmt Theodor Mundt, Laube habe dem modernen Künstlerdrama durch Hinzutritt des nationalen Elements eine neue Gestaltung verliehen. Dieses neue Element, durch das auch Gutzkow seinem sonst so schwächlichen „Königsleutnant“ einen gewissen Halt gab, verdrängt in „Gottsched und Gellert“ das Literarische fast völlig. Steeles kritische und Molières schöpferische Tätigkeit sind für Gutzkow eigene Ideale und zugleich die seiner Zeit. Wenn Laube Gellerts Fabel „Um das Rhinozeros zu sehn“ von einem preußischen Wachtmeister in possierlicher Weise zitieren läßt, so charakterisiert er die Volkstümlichkeit seines Helden und weckt auch in dem Zuschauer, der von Gellert nicht viel weiß, die Erinnerung an den Humor jener tüchtigen Fabeln, die jeder einmal auf der Schule gelernt hat. Das ist aber auch alles. Nicht die Literaten tragen die Idee des Stückes, sondern ein waffenerprobter Offizier, der auch die Feder zu führen weiß, und dessen politische Forderungen die der vierziger Jahre sind. Laube hatte gegen Kurandas Kritik eingeworfen, daß der Schmerz über die Zerrissenheit Deutschlands zur Zeit des siebenjährigen Krieges wohl lebendig gewesen sei. Eine brennende

Tagesfrage war die Sehnsucht nach Einigung damals aber nicht. Erörterungen über die Grenzen der landesfürstlichen Souveränitäten und die Bedingungen einer Führerstellung Preußens passen ebensowenig in die Zeit Gottscheds und Gellerts wie die sarkastische Selbstverspottung im Ton Heinrich Heines, wenn Cato von dem armseligen Trost spricht, den die bunte Jacke des Hanswursts einem Volke gewähre, das sonst nirgends Veranlassung habe, witzig zu sein.

Die vaterländische Tendenz des Lustspiels verschaffte ihm nach Laubes Angabe „durchgängig eine gute Aufnahme". Freilich hatte es an den Hauptbühnen mit Schwierigkeiten zu kämpfen: in Dresden fürchtete man die angebliche Beziehung auf die Leipziger Augustereignisse, und nur Eduard Devrients kaltes Blut und moralische Tapferkeit retteten es für die Aufführung; in Berlin wollte man den Prinzen Heinrich nicht auf der Bühne sehen, und General Seydlitz mußte seine Rolle übernehmen; in Kassel applaudierte das Publikum so unbedacht und lebhaft, daß eine Wiederholung nicht stattfinden durfte, und in Wien wurde das Stück von vornherein verboten. Abgelehnt wurde es bei der Aufführung in Hamburg, wo man „die aufgezwungene moderne Tendenz, das Haschen nach Zeitwörtern, die den Applaus regieren, das Kokettieren mit deutscher Einheit" unangenehm empfand (s. Uhde, Das Stadttheater in Hamburg, S. 199). Man fühlte also hier ähnlich wie Kuranda, der seine Kritik mit der höchst berechtigten Frage schloß: „Was wird aber aus solchen Stücken nach drei Jahren, ja nach einem Jahre werden, wo die journalistische Bedeutung verflogen ist und die Anspielung nicht mehr verstanden wird?"

Houben meint (L. A. W. 1, 185; Devrient, S. 86), „Gottsched und Gellert" dürfte vielleicht bei geschickten Strichen noch heute seine Wirkung tun; die Einheit Deutschlands sei zwar keine aktuelle Frage mehr, aber ideell doch wohl noch nicht so glatt gelöst. Auch ich

glaube, daß die starke Tendenz den dauernden Erfolg des Stücks nicht gelähmt hat, ja ihn vielleicht auch heute noch fördern würde, wenn sie nur eine innige Verbindung mit den Charakteren eingegangen wäre. Das ist aber nicht der Fall, und so wird das Interesse schädlich zersplittert. Das ursprüngliche Hauptthema des literarischen Charakterlustspiels: Gottsched und Gellert hat mit dem schnell an Bedeutung wachsenden Nebenthema des politischen Tendenzstückes: Cato gar nichts zu tun und vermag sich neben diesem nicht zu behaupten. So entsteht statt der ängstlich gemiedenen verwickelten Intriguenkomödie ein breites Gewirr von Szenen, die weder von den Charakteren, wie Laube sich schmeichelte, noch von der Tendenz zusammengehalten werden. Gottsched und Gellert sind gewiß, wie Houben bemerkt, „zwei Typen, die, beide gut deutsch, keineswegs ausgestorben sind,“ und auch Cato darf auf Teilnahme rechnen wie die meisten andern Figuren, denn nur die beiden Gräfinnen von Manteuffel sind Laube allzu dürftig und blaß geraten. Die vernünftige Frau Gottsched, die ihre Hausfrauentugenden mit Bildung und Schönheit vereinigt, der leichtsinnige Graf Bolza, der in der Entscheidung mit ritterlicher Bravour den Degen zieht, der wackere Wachtmeister Siegmund, der Gellertschwärmer, dem Laube, ähnlich wie Holtei es in seinen Liederspielen macht, ein populäres Auftrittslied gönnt, die Jungmagd Katharine, die als Marketenderin bei den Soldaten ihr Glück probiert, oder der „praktische Hanswurst“ Schladritz: alle diese Gestalten des Lustspiels sind einfach und eindringlich charakterisiert, aber es übersteigt ihre Kraft, den Boden des Genrehaften zu verlassen und dramatisch zu wirken.

Die Karlsschüler.

Den in „Gottsched und Gellert“ verkörperten Gedanken einer Vereinigung des Literatur- und National-

dramas nahm Laube schon in seinem nächsten Schauspiel, den „Karlsschülern“ mit mehr Glück wieder auf. Bei der Suche nach einem neuen Stoff war er zunächst auf zwei andere Persönlichkeiten verfallen, von denen die eine einen Konflikt im Zusammenstoß mit der geistlichen Welt, die andere im Familienleben bot (L. A. W. 3, 10). Man denkt wohl mit Recht an Lessing und Bürger: „Beide sind interessant, der erste ist sogar mächtig.“ Aber, wie Laube beweglich klagt, er war ziemlich erlahmt an dem Widerstand der Haupttheater. Das „Spüren und Schnüffeln“, das „System der Hinderung“ lähmte seinen Trieb nach dramatischer Schöpfung „unbeschreiblich“. Dazu die Unzulänglichkeit der Darsteller: „nirgends ein Theater, welches im Prinzip und in den Mitteln das beste der Nation darstellte, nirgends ein Nationaltheater“. In diese tatenlose Verstimmung fiel Berthold Auerbachs Vorschlag, Schiller auf die Bühne zu bringen, und erneuerte so eine „verwegene Idee“, die Laube schon vor neun Jahren bei Abfassung seiner Literaturgeschichte gefaßt haben will. Schon damals bot sich ihm die erste Entwickelung des großen Dichters mit ihrer Fülle von charakteristischen Verhältnissen und Begebenheiten zur dramatischen Kunstform dar. Von vornherein dachte er an den Schiller von Stuttgart, an den Karlsschüler und Regimentsfeldscher, den Verfasser der „Räuber“ und des „Fiesko“, denn nur dieser „ungestüme, drangvolle“ Schiller, der für den Weimarer Großen selbst bereits eine „romantische Figur“ geworden war, schien ihm fern genug der Gegenwart zu stehen, um sein Werden in eine „phantasievolle, künstlerische Form“ zu fassen. Der Stoff lockte Laube gewaltig. Was ihn bei „Gottsched und Gellert“ anzog, sprach hier mit doppelter Überredungskunst, und, wie Laube rühmt, der Erfolg hat es ihm einleuchtend genug bewährt, daß wirklich „unsere Literaturgeschichte fast in ganzer Bedeutung des Wortes unsre Nationalgeschichte geworden ist, daß in den Schicksalen unsrer Poeten der uns allen gemeinschaftliche

Funke zu suchen sei, welcher anderswo so schwer zu finden ist, ja welcher anderswo nicht einmal gesucht werden soll, weil man es für unanständig hält, vornehme Personen dem Beifall der Nation preiszugeben" (L. A. W. 3, 9). Trotzdem ließ Laube den ihm so zusagenden Plan zunächst fallen, weil ihm die Flucht Schillers als bloße Begebenheit kein genügender Schluß zu sein schien, und auch Auerbach wußte hier keinen Rat. Aber Laubes Lust zur Dramatisierung eines Stoffes, der ihm selbst schon vor Jahren aufgestiegen war und auf den ihn nun Auerbach, dem er gesunden Sinn für das Volkstümliche zutraute, hinwies, ließ sich nicht mehr dämpfen, und endlich gewann er für die Rundung des Stücks, für die Erregung der Spannung und ihre Lösung ein Hilfsmittel: er verlegte die erste Aufführung der „Räuber", die in Wahrheit dreiviertel Jahr vor Schillers Flucht stattfand, unmittelbar vor die Flucht. Damit hatte er, was er bedurfte. „Nun konnten," so sagt er mit Genugtuung, „die Räuber noch ein Geheimnis sein, nun konnte der Herzog noch im Laufe des Stückes sie entdecken, nun konnte dem gepeinigten und verachteten Dichter am Ende das Urteil des großen Publikums, der jubelnde Beifall bei Aufführung des Stückes zu Hilfe und zu gründlicher Rettung kommen, nun konnte ein wirklicher Schluß eintreten, des Volkes Stimme gegen die absolute des gewaltsamen Herzogs" (L. A. W. 3, 12). In der Tat war das eine theatralisch glückliche Änderung.

Schon für die Darstellung der Jugendzeit Schillers in seiner Literaturgeschichte hatte sich Laube auf die tüchtige Biographie von Karl Hoffmeister stützen können. Diese ausführliche Darstellung verarbeitete alles, was bisher über den großen Dramatiker an biographischem Material erschienen war, und diente Laube auch als historische Grundlage für sein Schauspiel. Daneben kommt noch der Roman von Hermann Kurz „Schillers Heimatjahre" als Anregung in Betracht.

Laubes Schiller hat die „Räuber" und den „Fiesko"

bereits geschrieben. Es hieß also einen wirklichen Dichter auf die Bühne zu bringen, nicht einen gelehrten literarischen Kritiker wie Gottsched oder einen poetischen Lehrer der Moral wie Gellert. Leider hat Laube es sich dabei nicht versagt, das sentimentale Mitgefühl des Publikums für Poetenklagen aufzurufen, die uns in des stolzen und männlichen Schiller Munde süßlich und marklos erscheinen. Er ist ein Phantast, der über alle Dächer fliegen möchte, er will gewaltsam vom Himmel herabholen, was uns die Erde versagt, und nennt sich ein andermal „ein verfehltes Menschenkind, das für ausschweifende Pläne nicht Kenntnis und Talent genug besitzt, für regelmäßige Tätigkeit aber bereits unrettbar verdorben ist, ein verlorenes Menschenbild, das man ins Meer werfen soll, wo es am tiefsten ist“ (III, 7). Versagt ihm die Gräfin von Hohenheim ihr Mitleid, so fühlt er, daß er kein Dichter ist, und seufzt, es geschehe ihm schon recht, wenn er zerschmettert werde. Er verzweifelt, weil alle Zeichen um ihn her verkünden, er sei im Irrtum über sein Talent, aber seit er der Liebe Lauras sicher ist, fühlt er sich wieder als Dichter: „Wir Poeten sind nur etwas, wenn man uns glaubt und vertraut“ (IV, 4). Freilich bedarf er solcher Ermutigung, denn seine Produktion ist, wie Laube aus Hoffmeister (I, 140) wußte, mühselig. Er klagt seinem Freunde Koch: „Anton, du glaubst es gar nicht, wie sauer mir manchmal das Schreiben wird, und wie es nach einer mühsam beendigten Arbeit wüst und leer und öde in mir aussieht, daß ich mir in Verzweiflung gestehen muß: Du bist fertig, du kannst nichts mehr — siehst du, bei einem richtigen Genie darf das nicht vorkommen, eine göttliche Zuversicht muß den schöpferischen Dichter über die Erde hinwegtragen, und diese Zuversicht, Anton — die hab' ich sehr selten“ (II, 3). Auch bei Kurz klagt Schiller, als man Schubarts leichte Produktion rühmt (2. Teil. Kap. 43): „Das ist's ja eben, was mich so an ihn fesselt! Dieses überlegene, unbegreifliche Talent! Wie gar nichts sind

wir andern, die wir erst mühsam durch einen künstlichen Prozeß zu einer miserablen Zangengeburt kommen!“ Und vorher (1. Teil, Kap. 24) heißt es: „Mir ist's zu Mut, als ob ich gar nichts mehr herausbringen würde. Ich hab' ein Gefühl, als ob ich fertig wäre .... Mein Leben, meine Stellung, alles ist verfehlt. Ich bin im Begriff, langsam in den Sumpf zu sinken, wenn ich mich nicht mit einem kecken Sprung herausreiße. Oft komm' ich mir vor wie Catilina gottseligen Angedenkens, nur daß ich mir auf eine bessere Art helfen möchte ... Kein Menschenkind ist so übel dran als ein Dichter in den Stunden, wo er von seinem Genius verlassen ist.“ Das könnten Anregungen für Laube gewesen sein, diese schwächlichen Züge eines an sich selbst zweifelnden Dichters über Gebühr herauszustreichen, wenn nicht die Tradition des Künstlerdramas dergleichen von selbst nahelegte.

Bulthaupt behauptet in seiner „Dramaturgie des Schauspiels“ (III, 390), nur Schillers großer Name finde sich in dem Rock des Laubischen Regimentsfeldschers; nur die Zitate aus Schillerschen Werken erinnerten an den großen Dichter und Menschen. Was übrig bleibe, sei ein weinerlicher, winselnder, unaufhörlich von einem Gefühl zum andern schwankender Patron, und Broßwitz meint in seinem Buch (S. 74), diesem „harten aber doch wohl gerechtfertigten Urteil“ sei wenig abzumarkten; von Schiller lebe in unsrer Erinnerung ein idealeres Bild, als es die „Karlsschüler“ gäben. Nun mag es manchem befremdlich erscheinen, wenn Laubes Schiller einmal sagt (II, 4): „Die Großen sind kleine Bediente geworden, und wir armen Schlucker sind die Hundejungen dieser Bedienten,“ obgleich in der schmerzlichen Erregung über eine zertrümmerte Hoffnung so eine Äußerung selbst im Munde des Stolzesten nicht „unwürdig“ wäre, aber verbinden sich mit solchen Aussprüchen nicht andere voll Kraft und Mannheit, voll Gesundheit und Seelengröße? Das jungdeutsche Element in Laube sichert ihn davor,

seinen Schiller in einen rührseligen Konflikt zwischen zarter Poesie und rauher Wirklichkeit zu bringen. Herzog Karl von Württemberg ist nicht etwa der praktische, nüchterne Kopf, der in dem schwärmerischen Poeten einen unnützen Tagedieb sieht und ihm die Flügel beschneiden will, sondern der Widerstand geht von Schiller aus; nicht daß sein Regimentsmedikus Gedichte und Dramen schreibt, bringt den Herzog auf, sondern daß dieser junge, von ihm erzogene Mensch in einem neuen unerhörten Sinne dichtet.

Laubes Herzog Karl ist ein gewalttätiger, heftiger Despot, eine typische Fürstenfigur aus der Zeit des Absolutismus. Er ist aufgeklärt und klug genug, um Frömmelei und Hofschranzentum zu bespötteln und zu verachten, bedient sich aber doch ihrer Geschmeidigkeit und Härte, um zu spionieren und zu strafen. Der pädagogische Trieb seines Jahrhunderts ist bei ihm aufs höchste gesteigert: „Eine richtige Erziehung kann alles aus einem Menschen machen“ (I, 6). Desto entsetzter ist er über das bei Schiller zu Tage tretende Ergebnis seiner Erziehungskunst. Er ist nicht ohne Gefühl für das Theater: eine Aufführung ist und bleibt für ihn ein erhöhter Zustand. Freilich erbaut er sich mehr am äußeren Glanz als an der Seele der Kunst. Französisch gebildet, hält er nichts von den Keimen einer deutschen Literatur, eines deutschen Theaters, die die Jugend um ihn mit so viel Freudigkeit begrüßt. Der deutsche Tölpel hat keinen Geschmack, selbst wenn er Talent hat. Der Herzog erkennt das Große in dem wilden Werk seines gewesenen Karlsschülers sehr wohl; grade deshalb ist es zu vernichten. Er verachtet das Literatenvolk, diese Schreier, die zu Kreuze kriechen, wenn ihnen das Messer an die Kehle kommt (I, 5): hat er doch selbst einen Mann wie Schubart gebeugt, aber er fühlt: was ihm in Schiller entgegentritt, ist weit gefährlicher. Hier regt sich eine Zukunft, die, wenn sie Wirklichkeit wird, die Herren des Landes von ihren Stühlen stößt. Schon sind die

neuen Ideen von Amerika, England und Frankreich in Deutschland eingedrungen. Der große Friedrich ist von gefährlichen Neuerungen angesteckt, und Kaiser Joseph handelt, als ob er bei Washington in die Schule gegangen wäre. Da glaubt sich Karl zu einer welthistorischen Aufgabe berufen, wenn er dazu beiträgt, den revolutionären Geist der neuen Zeit zu dämpfen, und wähnt, recht zu handeln. Vor den „Räubern“ hat er so tiefen Abscheu, daß ihm Laube aus Goethes Gesprächen mit Eckermann (17. Jan. 1827) das bekannte, auch von Hoffmeister (I, 40) zitierte Wort eines russischen Aristokraten in den Mund legt: „Wenn ich Gott selbst und im Begriff wäre, diese Welt zu schaffen, und ich sähe voraus, daß deine Räuber in dieser Welt geschrieben und mit Beifall aufgenommen werden sollten — ich ließe diese Welt ungeschaffen“ (IV, 5). Ihm ist das Stück nicht nur ein Hohn auf die Bestrebungen seines ganzen Lebens, sondern ein Frevel gegen die von Gott gewollte Ordnung der Dinge, ein Frevel, den er als Statthalter Gottes in seinem Herzogtum zu hemmen und zu strafen hat.

Laube hat die harten Konturen dieses Charakters mit Glück gezeichnet. Leider verwischt er sie selbst wieder, indem er hier und da zu mildern trachtet. Der historische Herzog Karl war kein kleinlicher Mensch. Hoffmeister berichtet von ihm (I, 56), er habe sich durch seine Herablassung bei seinen Zöglingen so beliebt gemacht, daß sie im Umgang mit ihm oft den Gebieter vergaßen. „Freie Äußerungen und Geistesgegenwart erhielten seinen gnädigen Beifall, und witzige Einfälle gewannen ihm ein huldreiches Lächeln ab, selbst wenn sie an Unbescheidenheit grenzten.“ Diese Eigenschaft münzt nun Laube weit über Gebühr aus. Es zeugt von Humor, wenn sein Herzog sich von der Generalin Rieger den Spottvers Schubarts über den Tyrannen von Syrakus, der ein Schulmeister geworden sei, ähnlich wie in dem Roman von Kurz (1. Buch, Kap. 10), zitieren läßt, aber so eine Laune gibt der Generalin kein Recht, sich bei

jeder Gelegenheit einzumengen. Und mögen die gesellschaftliche Stellung und der urwüchsige Mutterwitz dieser Frau dergleichen Freiheiten entschuldigen: die Unverschämtheiten Kochs (I, 6; III, 7) sind unerträglich, und es wirkt fast erheiternd, wenn der gewaltige Herzog, vor dem das ganze Land zittert, sich von seiner Gemahlin, Laura, der Frau Rieger, Koch und Schiller unbescheidenen Widerspruch gefallen lassen muß. So erscheint uns der Herzog, der in den beiden großen Szenen des vierten Aktes, die er mit der Gräfin Hohenheim und Schiller hat, wie ein unbeugsamer Eisenkopf dasteht, in vielen andern Auftritten wie einer jener Lustspielpolterer, die bei aller Bärbeißigkeit im Grunde die harmlosesten Leute von der Welt sind.

Der Zwiespalt in dem Charakter des Herzogs erklärt sich aus dem Ausgang des Schauspiels. Schiller sollte, unterstützt von des Volkes Stimme, über seinen tyrannischen Gegner triumphieren; unter dem Eindruck der in Mannheim durch die „Räuber“ entfesselten Beifallsstürme sollte der Herzog Schillers Flucht, die er hätte hindern können, geschehen lassen. Um diesen plötzlichen Umschwung zu begründen, mußten die Ecken und Kanten in dem Charakter Karls abgeschliffen werden. Er mußte neben den herrischen gemütliche Züge zeigen und sich von seiner Umgebung beeinflussen lassen. Nun war der Herzog gewiß kein kleiner Mann. Er hat seine Irrtümer und Fehler voll Selbstüberwindung öffentlich eingestanden und Schillers Flucht schweigend hingenommen, aber nachdem im vierten Akt der „Karlsschüler“ Dichter und Fürst so hart aneinander geraten sind, daß der Herzog Schiller dem General Rieger überantwortet, obgleich er damit die Liebe seiner Gemahlin aufs Spiel setzt und sein zärtlich geliebtes Kind Laura ins Herz trifft, ist es höchst unwahrscheinlich, daß er auf einen Theatererfolg der „Räuber“ hin sofort auf seine Machtmittel gegen den fahnenflüchtigen Regimentsfeldscher verzichtet. Er sagt: „Was soll mir nun der Schüler, da sein wildes Werk

nicht zu hemmen ist!“ Gewiß, die „Räuber“ kann er nicht ungeschehen machen, aber das war auch bisher nicht sein Ziel. Er wollte die künftige Schriftstellerei seines Zöglings unterbinden, und das hätte er gekonnt, wenn er Riegers Wachtposten und Reiterpatrouillen nicht abbestellt hätte.

Laube knüpft den Konflikt zwischen dem Herzog und Schiller unmittelbar an die „Räuber“. In Wirklichkeit brach er ja erst über den Graubündner Händeln und der zweiten heimlichen Reise nach Mannheim in voller Schärfe aus. Doch ist diese Abweichung von der Geschichte durchaus berechtigt, denn was die beiden in unversöhnlichen Widerstreit setzte, waren doch eben die „Räuber“ und die darin zu Tage tretende Gesinnung. Was Schiller 1775 an seinen Freund Moser schrieb (Hoffmeister I, 30; Laube, Lit. Gesch. III, 12): „O Karl! wir haben eine ganz andere Welt in unserm Herzen, als die wirkliche Welt ist!“ — dieses Wort bezieht Laube auf den Herzog (IV, 5). Schiller sagt: „Aber wir jungen Leute haben eine ganz andere Welt in unserem Herzen, als die wirkliche Welt, als die Welt Eurer Durchlaucht ist!“ Und darauf tönt ihm die harte Antwort entgegen: „Die soll euch eben ausgetrieben werden!“ Dem Henker will der Herzog Buch und Autor überliefern, und nur auf die inständigsten Bitten der Gräfin will er in einer Unterredung mit Schiller noch einmal prüfen, ob ein Ausgleich möglich ist. Dieser Versuch, der natürlich scheitern muß, wird in einer Szene dargestellt, die zu dem Wirksamsten gehört, was Laube überhaupt geschaffen hat, und in der er auch rein poetisch eine für seine Begabung ungewöhnliche Höhe erklimmt. Was seine dichterische Kraft in diesem Auftritt beschwingt hat, ist nicht nur die ewig junge, hinreißende Gewalt jeder Posa-Szene, sondern es ist vor allen Dingen die Analogie zwischen den Idealen des jungen Deutschlands und denen des Dichters der „Räuber“. Was Laubes Schiller in der fünften Szene des vierten Aufzugs von seinen Bestrebungen aussagt, ist jungdeutsch gefärbt,

ohne im Munde dieses stürmischen Neuerers unecht zu wirken, denn die Vorkämpfer neuer Ideen reichen sich über alle Zeiten hinweg die Hände. Von einer reformierten, mit den Gedanken der Zeit erfüllten Bühne aus, so hofften Gutzkow und Laube, sollten ihre künstlerischen und sittlichen Forderungen am wirksamsten verkündet werden, und im Zuschauerraum sollte sich die Nation als Einheit fühlen. Von der Bühne redet Schiller auf die Frage des Herzogs, was aus ihm werden solle: „Ein Prediger von der Schaubühne herab durch die begeisterte Stimme des Schauspielers.“ Er erinnert an die theatralischen Bestrebungen in Hamburg, Wien und Mannheim und ermahnt den Herzog, mit seiner Erfahrung und Tatkraft eine neue, lebensvolle Epoche für Literatur und Kunst zu fördern. Aber wie die Fürsten der Reaktionszeit sieht auch Karl in dieser neuen Bewegung nur den Aufruhr und begreift nicht, daß Unterdrückung Empörung erzeugen muß. „Vor unsern Augen war Kampf und Gewalt gegen die Vertreter des Landes, vor unsern Augen Verhöhnung des Freiheitsgedankens, welcher jenseits des Meeres schmetternde Siege erfocht, vor unsern Augen Verhöhnung deutschen Dranges nach eigener Literatur und Kunst, vor unsern Augen und überall Druck auf Hirn und Herz, mußte da nicht jener entsetzliche Zustand entstehen, welcher die Augen schließt und blind mit dem Haupt gegen die Schranke rennt, mußten da nicht die Räuber entstehen, welche man nun so entsetzlich findet.“ Nun hat freilich die jungdeutsche Literatur keinen Koloß wie die „Räuber“ geboren. Aber die Herrscher gingen mit denselben Mitteln gegen mißliebige Poeten vor wie Herzog Karl gegen seinen Eleven: mit scharfer Zensur, ja mit der freilich nicht dauernd gelungenen Unterdrückung jeder schriftstellerischen Produktion. „Vergreifen Sie sich nicht an der Zukunft, Sie sind auch nur ein sterblicher Mensch!“ ruft Schiller seinem Fürsten zu. Aber der Despot kümmert sich in seinem Wahn, das Rad der Weltgeschichte aufhalten zu können, ebensowenig darum

wie um die Mahnung, die ihm seine Gemahlin noch kurz zuvor ans Herz gelegt hat (IV, 3): „Das Buch ist euer, der Verfasser nicht. Vergreift euch an ihm, so vergreift ihr euch an demselben alten Recht, dessen Untergang ihr verhüten wollt. Gott gab jeder Kreatur das Recht, seine Welt anzusehen mit eigenen Augen, seine Welt innerlich nachzuschaffen mit eigenen Kräften. Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und lasset Gott, was Gottes ist. Die Tat des Poeten mag euer sein, ich will's nicht bestreiten, obwohl auch dies mir widerstrebt, der Poet aber ist Gottes. Du vergreifst Dich an Gottes vorbehaltenem Eigentum, wenn Du den Dichter, Gottes ewigen Quell von unerhörten Dingen, vor Dein beschränktes weltliches Tribunal schleppst!"

Laube würde sich selber nie als „Gottes ewigen Quell von unerhörten Dingen" bezeichnet haben. Dennoch ist das in diesen Szenen zum Ausbruch kommende Pathos erlebt, und wenn man das Ringen seines Schiller aus den Schmerzen des Vormärz zu verstehen sucht, begreift man, mit wie unmittelbarer Wucht das Stück auf die Zeitgenossen wirkte: sie sahen den nationalen Dichterheros in ähnlichen drangvollen Nöten wie die geistigen Führer ihrer Tage, ohne daß die Tendenz gequält oder aufdringlich gewesen wäre. Die „Grenzboten" lobten in ihrer Kritik sogar (1846, IV, 303), die Zeitbeziehungen seien schwach, und nirgends gucke der Pferdefuß der Tendenz hinter dem Mantel hervor. Aber sie fahren dann fort: „Und doch ist das Drama durch und durch Tendenzstück und doch ist dieser Schiller, der wegen einer Dichtung verfolgt wird, auf welche die Nation stolz ist, ein lebendes Bild unserer Zeit, und doch ist dieser Herzog mit seiner ästhetischen Bildung, mit seinen tyrannischen Erziehungsplänen und seinem historischen Recht ein ganz modernes, wohlbekanntes Prototyp, und doch ist dieser pietistische General Rieger und dieser junkerhafte Hauptmann Silberkalb in den Straßen unserer Hauptstädte leicht zu finden. Die Dresdner sagten von mehreren Stellen der Karls-

schüler, es sei starker Tobak. Nun denn, schnupft, niest — und helf Gott!“ Richard Wagner dagegen, der ebenfalls die Dresdner Première sah, vermißte in dem Stück den Schillerischen Genius, er meinte, Herzog Karl rechtfertige seine Grundsätze mit einer erst hinterdrein zusammengeklügelten Geschichtsphilosophie, und dem theatralischen Effekt zu liebe sei der Autor über alle Wahrscheinlichkeit hinausgegangen. Das Schauspiel sei doch nur ein wohlkomponiertes Intriguenstück im Scribeschen Sinne, in dem einige sehr pikante Szenen herumschwämmen (Meißner, Aus meinem Leben, I, 175), und Hebbel spricht einmal von dem Schießpulverstil und den knallenden Raketenphrasen der „Karlsschüler“ (Werke 12, 350).

Man kann Laubes „Karlsschüler“ nicht eigentlich ein Intriguenstück nennen, denn das Wesen dieser Dramengattung ist, daß eine Person alle Fäden der Handlung zusammenfaßt und an ihnen die anderen Figuren nach einem kunstvoll angelegten Plane lenkt. Dies trifft nun auf die „Karlsschüler“ nicht zu; im Gegenteil erwächst der bewegende Konflikt einzig und allein aus den Charakteren. Trotzdem hat Wagner ganz richtig gefühlt, als ihm Scribe in den Sinn kam. Besonders die ersten drei Akte sind in Dialog und Szenenführung durchaus nach dem Muster jenes Meisters der Bühne behandelt. Der erste Akt führt alle wichtigen Personen auf den Plan. Schillers Dichtertum, seine Liebe zu Laura, seine verdächtigen Zusammenkünfte mit den Karlsschülern, sein Verhältnis zu dem unglücklichen Schubart auf dem auch ihm drohenden Hohenasperg, seine Reise nach Mannheim, die wahrscheinlich mit einer epouvantablen Tragödie, in welcher lauter Spitzbuben agieren, zusammenhängt, seine Gefährdung durch die Haussuchung Riegers bei ihm und den geplanten Überfall der Karlsschüler durch den Herzog — alles das wird in einer Reihe bewegter, z. T. humoristischer Szenen vorgeführt und in einem Dialog, der mit Leichtigkeit die Bausteine zu dieser umfassenden Exposition zusammenträgt und sie übersichtlich auf-

schichtet. Den zweiten Akt, den die für die rücksichtslose Härte des herzoglichen Regiments charakteristische Erzählung Bleistifts einleitet, beherrschen die Karlsschüler mit jener pikanten Szene, wo Schiller dem Herzog Schubarts Fürstengruft vorlesen muß. Der dritte Akt zeitigt Schillers Entschluß zur Flucht, zeigt den Helden in seiner tiefsten Entmutigung, raubt ihm die Freiheit und gibt ihm endlich die über alles Ungemach hinweghelfende beseligende Gewißheit, geliebt zu sein.

Diese nach Laubes eigenem Geständnis (L. A. W. 3, 15) leicht einhergehende erste Hälfte des Stücks bietet mit ihrem mannigfachen Situationswechsel und ihren ein- und abspringenden Reden nicht viel Raum zu einer tieferen Charakteristik der Personen. Nur die beiden Kontrastgestalten, den Herzog und Schiller, hat Laube breiter ausgeführt, alle übrigen nach seiner Art mit ein paar derben Strichen gezeichnet. Am wenigsten gelungen sind ihm die Gräfin von Hohenheim und Laura. Jene, Franziska, gewinnt gewiß unsere Sympathie, wenn sie gegenüber einer trübseligen Frömmigkeit erklärt: „Ich glaube, in Gott zu wandeln, wenn ich meinen Mitmenschen zur Zufriedenheit und Freude verhelfe“ (I, 4) und sich die unschuldige Eitelkeit gönnt, Schillers Gedichte im „Schwäbischen Magazin“ an sich gerichtet zu glauben. Aber es ist doch höchst unwahrscheinlich, daß diese vornehme Dame ihr schwer erkämpftes Liebes- und Lebensglück an das Schicksal eines armen Poeten knüpft, dem sie kurz vorher noch in kleinlicher Eifersucht ihre Teilnahme versagen konnte. Die Figur der Laura hat Laube frei erfunden. Hoffmeister (I, 111) nannte eine Offizierswitwe (die Frau Vischer) als die Angebetete der Laura-Oden. Laube glaubte sich daran nicht binden zu müssen, und niemand würde ihm daraus einen Vorwurf machen, wenn seine Laura wirkliches Leben atmete. Sie ist eine natürliche Tochter des Herzogs. Diese nahe Beziehung der Geliebten Schillers zu seinem Fürsten kam der dramatischen Einheit des Stücks zugute. Sie ist ein hübsches Ding,

das den Männern schon fleißig die Köpfe verdreht, ein bischen kokett, ein bischen prüde, ein bischen beschränkt, eine Theaternaive, der die heroischen Gebärden, in denen sie sich gefällt, nachdem ihr Schiller seine Liebe erklärt hat, übel anstehen. Als Modell für diese Rolle hat Laube die Schauspielerin Louise Neumann am Burgtheater vorgeschwebt; ihr ist auch die Buchausgabe des Schauspiels gewidmet. Er gibt selbst zu, daß die „reizende Darstellungskunst“ dieser Künstlerin, ihre „schalkhafte Grazie und innerliche Wahrheit“ mancherlei Lücken in der Charakterisierung verdecken müsse, zu deren Schließung ihm die Entwicklung der Handlung keinen Platz gelassen habe.

Kräftiger als die Gräfin Franziska und Laura steht die dritte Frauengestalt des Stückes, die Generalin Rieger, auf der Bühne. Ihr gesunder Menschenverstand und ihr treffender Humor haben sie dem Herzog wert gemacht, der seinem geschwätzigen Bäbele selbst bedenkliche Respektlosigkeiten nachsieht. Sie ist eine einfach derbe Natur, und dergleichen lag Laube besser als Vornehmheit und Grazie. Die Darstellung dieser Rolle war eine Prachtleistung von Amalie Neumann-Haizinger.

Während die Frauen am Hofe für Schiller eintreten, sind die Männer seine Gegner: General Rieger und Kammerherr von Silberkalb. Der tätigere von beiden ist der zweite. „Ein schöner Mann, ein vornehmer Herr, ein duftender Herr, der schön französisch spricht,“ bemüht er sich um Lauras Hand, hauptsächlich der Konnexionen halber, die ihr eine Verbindung mit ihr bei Hofe verschaffen würde. Was der junge Schiller von einem seiner Mitschüler in einer vom Herzog aufgegebenen kritischen Schilderung seiner Kameraden schrieb (Hoffmeister I, 31), läßt Laube seinen Helden von Silberkalb sagen (III, 1): „Seine Ehrerbietung gegen seine Vorgesetzten grenzt an Niederträchtigkeit.“ Diese Liebedienerei des Verwandten und halben Namensvetters von Schillers unsterblichem Hofmarschall ist auf eine eigentümliche

Weise begründet; er will sich bei Hofe angenehm und unentbehrlich machen, denn er fürchtet die Prätensionen der aufkommenden Bourgeoisie, die nur auf Kosten des Adels erfüllt werden könnten, so daß sich dessen Angehörige an einem schönen Morgen fragen müßten: „Wozu sind wir denn auf der Welt?“ (I, 6). Von anderem Korn ist der General Rieger, der bibelfeste Kerkermeister Schubarts. Einst hat er Württemberg gleich einem Henker beherrscht, bis ihn seine Feinde stürzten und in den Kerker warfen. Dort, wo sein Leib in Schmutz und Wasser verdarb, wurde seine Seele erquickt, und in die durch die Gnade seines Herrn wiedergewonnene Freiheit hat der alte Sünder und Betbruder, Brummbär und Salbader einen hartsinnigen und unerschütterlichen Glauben an den alttestamentarischen Gott der Ordnung und der Rache mitgenommen.

Unter den Karlsschülern, deren Namen Laube z. T., wohl mit Rücksicht auf noch Lebende, leicht verändert hat, ragt nur der Tiroler Anton Koch hervor, ein schlagfertiger, witziger Bursche, der sich ungestraft manche Unverschämtheiten erlauben darf, denn er hat von der Natur einen persönlichen Empfehlungsbrief mitbekommen, er gewinnt die Männer und gefällt den Frauen. Koch faßt den Gedanken zur Flucht, die er vorbereitet und gemeinsam mit Schiller unternimmt, während Streicher und seine aufopfernde Hilfe nur erwähnt wird.

Mit diesem Koch, dem späteren großen Meister der deutschen klassizistischen Landschaftsmalerei, der in Wirklichkeit erst drei Jahre nach Schillers Flucht in die Karlsschule eintrat, dann ebenfalls entwich und dem Herzog mit einem humoristischen Brief seinen Zopf einsandte, hat Laube einen zweiten Künstler in sein Drama eingeführt. Ich glaube nicht, daß er sich von dem Namen dieses Mannes eine populäre Wirkung versprach oder bei dem großen Publikum auch nur versprechen konnte, sondern ich vermute, daß hier der Vorgang von Hermann Kurz bestimmend gewesen ist. In dessen Roman wird

die Aufführung des „Clavigo“ mit Schiller in der Titelrolle als einem unglücklichen Schauspieler geschildert (1. Buch, Kap. 11). Heinrich Roller, der Held des Romans, sieht zu und unterhält sich mit dem Karlsschüler Koch über die Darsteller. Nach dem Untier, das den Clavigo spielt, will er gar nicht fragen; da verteidigt diesen der Eleve: „Spielen tut er ganz verteufelt schlecht, das ist wahr, aber deswegen ist er doch ein ganzer Mensch, und die Akademie hat keinen ähnlichen aufzuweisen.“ Als bei Laube der Herzog den jämmerlichen Clavigo abkanzelt (III, 7), mengt sich Koch ein: „Der Schiller kann ein Genie sein, auch wenn er schlecht Komödie spielt.“ Auch von der Flucht Kochs, die er freilich im Roman nicht mit Schiller unternimmt, erzählt Kurz (1. Buch, Kap. 13). Ferner konnte sich Laube für die Einführung des General Rieger, der ja in Schillers Leben durchaus keine unfreundliche Rolle spielt, durch den Roman anregen lassen. Dort tritt er im 39. Kapitel des 2. Buchs als Wächter Schubarts auf und erzählt von seiner Läuterung: „Ich selbst saß zu Hohentwiel in einem Loche, daß die Phantasie erhitzter Romanschreiber nichts Scheußlicheres auszubrüten vermag, ich habe den Übergang von Ehre und Tätigkeit zur äußersten Inaktion und Schande überdauern können. Fremde Menschenfreunde haben um mich geweint; ihre Tränen sind in Gottes Sack gesammelt — .... Aber sie hätten mich nicht beweinen sollen, denn der Arm Gottes hatte mich aus der babylonischen Gefangenschaft des Verderbens in die Wüste entrückt, um mich allda zu sich zu führen.“ Er ist temperamentvoller als der Laubische Rieger, doch bändigt seine Frau seinen Jähzorn mit der Erinnerung an seine Gefangenschaft, für die das Symbol der sorgsam aufbewahrte Bart ist, der im Kerker sein Gesicht umrahmt hat. Auch Laubes Generalin Rieger warnt ihren Gatten einmal beschwörend: „Rieger —! denk an Hohentwiel!“ (I, 5). Man würde auf diese Anklänge wenig Gewicht zu legen brauchen, wenn nicht noch manches andere hinzukäme,

was die Wahrscheinlichkeit einer Lektüre des Romans durch Laube vor Abfassung seines Stückes erhöhte. Daß bei Kurz der böse Schubartische Scherz von dem Tyrannen Dionys vorkommt, habe ich schon erwähnt. Auch die „Fürstengruft", die, wie Hoffmeister im Anschluß an Streicher berichtet (I, 151), Schiller auf der Flucht las, spielt in Kurzens Roman eine Rolle. Nicht nur, daß Schiller sie mit leidenschaftlichem Feuer vorträgt (2. Buch, Kap. 48), auch der Herzog läßt sich das Gedicht, wie historisch überliefert, von einem jungen Grafen, einem früheren Kavalier der Karlsschule, vorlesen (2. Buch, Kap. 47). Es heißt da: „Er hörte es zu Ende, ohne eine Miene zu verziehen, dann sagte er ganz ruhig: Er hat Talente wie ein Engel, aber zur Freiheit ist er noch nicht reif." Laubes Herzog sagt ähnlich, aber pointierter (II, 4): „Der Mann hat viel Talent zum Versemachen, aber wenig Talent zur Freiheit." Sodann ist vielleicht auf die Erzählung Bleistifts (II, 1) von der Soldatenpresserei Riegers die Geschichte des düsteren Schmieds von dem Schicksal seines Christian (1. Buch, Kap. 3) nicht ohne Einfluß geblieben, und endlich mochte die Erfindung Laubes, Laura zu einer Tochter des Herzogs zu machen, durch die abenteuerliche Laura Kurzens, die eine Enkelin Karls ist, erleichtert sein.

Gegenüber dieser Beobachtung, daß Laube für eine Reihe der wirkungsvollsten Szenen in seinem Schauspiel zum mindesten Andeutungen in dem Kurzischen Roman fand, die ihm aus Hoffmeisters Biographie nicht zukommen konnten, steht nun seine Bemerkung in dem Vorwort zu den „Karlsschülern", er habe sich vor der Lektüre des Romans gehütet, um sich in seiner Auffassung nicht beirren zu lassen. Doch schließt das nicht aus, daß er das schon 1843 erschienene Werk kannte. Vielleicht wollte er sich nur nicht durch eine erneute Lektüre in der ruhigen Ausgestaltung seines eigenen Planes stören lassen. Jedenfalls hat der schwäbische Dichter selbst nicht daran gezweifelt, von Laube benutzt zu sein, denn er schrieb

am 2. Dezember 1845 an Auerbach: „Neulich kamen mir die Harpyen, ‚Die Karlsschüler‘ zu Gesicht. Service, Sire!“ (s. Bettelheim, Beil. zur Allg. Ztg. 1906. S. 244).

Auch der Berner Literat Ludwig Eckardt glaubte wenigstens an einer Stelle der „Karlsschüler“ den Einfluß seines Schiller-Stückes „Der politische Dichter“ zu erkennen, das er an Laube eingesandt, nachdem er ihm schon als blutjunger Student seinen Plan, die Flucht Schillers auf die Bühne zu bringen, vorgetragen hatte. Laube wollte sich weder des Mannes noch seines Werkes mehr erinnern und schweigt über den Vorfall, der 1856 bei Gelegenheit des Bacherl-Halm-Streites über den „Fechter von Ravenna“ und des Werther-Laube-Streites über den „Essex“ wiederaufgefrischt wurde, vollständig (s. Augsb. Allg. Ztg. 1856. No. 79 ff. Schriften d. Ges. f. Theatergesch. 1906. II. 229 ff.)

Auch die „Karlsschüler“ erlebten auf ihrer Bühnenlaufbahn mancherlei Hemmungen durch Zensur und höfische Rücksichten. Nach Laubes Wunsch sollte das Stück zu Schillers Geburtstag an allen Haupttheatern gegeben werden und so für die regelmäßige Feier dieses denkwürdigen Datums eine willkommene Veranlassung bieten. Doch nur in Dresden, München, Mannheim und Schwerin erfüllte sich Laubes Hoffnung; an allen übrigen Bühnen hatte man Bedenken oder wurde mit der Einstudierung nicht rechtzeitig fertig. In Wien gab sich Louise Neumann die größte Mühe um die Zulassung des Schauspiels, und auch Laube tat sein Äußerstes, um allen Änderungswünschen nachzukommen. Er ging dabei sehr radikal vor, wie folgender Brief vom 7. Januar 1847 an die genannte Künstlerin beweist. Er bittet sie darin, den Direktor Holbein zu fragen, ob nunmehr alle Forderungen der Zensur befriedigt seien. „Die Hauptpunkte sind folgende: 1. Laura darf nicht als Tochter des Herzogs bezeichnet werden. Das ist beseitigt. 2. Schubart darf nicht genannt werden. Der

Name ist verschwunden, aber des Zusammenhanges wegen muß ein Gefangener von Asperg, ich nenne ihn den Pasquillanten, erwähnt werden. Die Frage ist nur, ob auch das noch bedenklich erscheine? 3. Die Fürstengruft gilt für anstößig und sollte allenfalls durch einen Aufruf aus den Räubern ersetzt werden. Letzteres würde die ersten Akte tief schwächen. Ich habe also den Namen Fürstengruft weggenommen und das Gedicht in ein Motto zum Fiesco ‚Verrinas Gruft‘ verwandelt. Die Fürstentrümmer werden Dogentrümmer und die Überschrift heißt ‚Verrina im Grabgewölbe der Dogen‘ — in Wahrheit genügt das, wenn man nicht pedantisch ist, wir müssen aber voraus wissen, ob es genüge. Denn hinge Sein oder Nichtsein daran, so müßten wir uns zu noch Weiterem entschließen“ (s. Bettelheim, Acta diurna. Wien, 1899. S. 208 f.). Trotz dieser selbstmörderischen Bereitwilligkeit „zu noch Weiterem“ konnte man sich in Wien nicht für die Annahme der „Karlsschüler“ entscheiden. Erst das Revolutionsjahr brachte das Stück aufs Burgtheater (28. März 1848). Laube setzte die Aufführung selbst in Szene, und ihr stürmischer Verlauf gab den ersten Anstoß zu seiner künftigen Berufung.

Die „Karlsschüler“ sind Laubes populärstes Stück geworden. Er selber wußte wohl, wie viel er dem volkstümlichen Helden zu danken habe, und meinte wie jener Ratsherr, der so viel weiser vom Rathaus kommt, daß die Ausführung doch noch viel stattlicher hätte geschehen können, nachdem er sich einmal mit glücklicher Hand den Stoff zurecht gehämmert. Dieser von Laube selbst gewählte vom Handwerk entliehene Ausdruck trifft für die Art seiner dramatischen Arbeit durchaus zu, und ich möchte deshalb nicht mit Proelß (Das Junge Deutschland. S. 789) die „Karlsschüler“ als das „lichte Gegenbild“ zu Gutzkows „Uriel Acosta“ hinstellen. Ich würde es nicht einmal mit dem „Urbild des Tartuffe“ zusammen nennen. Gewiß fehlt es auch in dem Schauspiel Laubes nicht an

persönlichem Erlebnisgehalt und packenden Zeitbeziehungen, und wo sich diese Eigenschaften mit der an und für sich populären Gestalt Schillers verbinden, erzielt der Autor sogar dichterische Wirkungen, aber nirgends quillt hier der Strom innerer Ergriffenheit so stark, nirgends tönt die eigne Qual des Dichters auch nur entfernt so voll wie bei Molière, geschweige denn bei Uriel. Laube ist auch als Dramatiker vor allem Theaterdirektor und Regisseur, lange bevor er es tatsächlich wird. Mit zahlreichen Bühnenanweisungen kommt er seinen Darstellern zu Hilfe. Auftritt und Abgang, Stellung und Geberde werden genau angegeben, ja sogar das Tempo und die Dynamik der Rede schreibt er bis ins Kleinste vor. Seine Gestalten bedürfen der Kunst des Schauspielers als Stütze, die Bühne erst haucht ihnen volles Leben ein, nur im Rampenlicht bekommen sie Farbe. Laube konnte und wollte auch am Ende der Bühne nichts weiter geben als eine Anzahl guter Theaterstücke. Gewiß war die Bühne für ihn „ein glücklich wiedereroberter Punkt, in welchem Literatur und Nation in unmittelbare Wechselwirkung treten“ (Grenzboten 1845. I. S. 349), gewiß sollte sie ein „lebensvolles Institut“ sein (Vorr. zu den „Bösen Zungen“), aus dem Geist der Zeit geboren, aber der große erzieherische und agitatorische Trieb, der Gutzkows gesamtes Schaffen beseelt, ist im Vergleich mit ihm bei Laube nur dürftig ausgebildet. Das zeigen recht deutlich seine Literaturstücke, wo es ihm leicht gemacht war, durch den Mund seiner Poeten eigene Forderungen auszusprechen. In „Gottsched und Gellert“ übernimmt die geistige Führung ein schriftstellernder Offizier, die Titelfiguren schweigen und stimmen nur zu, das Ziel ist: Einigung Deutschlands. In den „Karlsschülern“ ist der Poet wirklich der Held auch in geistigem Sinne, seine Tendenz ist: Freiheit, insbesondere Freiheit des dichterischen Schaffens. Gewiß sind auch dies Schlagworte der jungen Literatur, sie waren jedermann geläufig, aber sie bilden bei Laube nicht wie bei Gutzkow das von An-

fang bis zu Ende leitende Thema seiner Stücke. Sie werden nur wirkungsvoll verarbeitet. „Man wähle starke, naheliegende Interessen, starke, ja grobe Züge", heißt es in der Vorrede zu „Struensee", und in der Tat wählte Laube seine Stoffe in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Seine Drameneinleitungen beweisen das. Ein kluger Meister prüft da mit zuversichtlicher Ruhe seine Stoffe, er betrachtet sie von rechts und links, er sieht, wo sie fadenscheinig sind, und überlegt genau, wie er sie am vorteilhaftesten zuschneiden kann. Bei dieser Überlegung erhöht es dann die Brauchbarkeit eines Stoffes und gibt oft den Ausschlag bei der Wahl, wenn sich nahe Beziehungen zur Gegenwart und ihren Kämpfen ergeben. Bei Gutzkow dagegen steht dies letzte im Vordergrund. Auch er hat ein Stück wie „Richard Savage" nach seinem eigenen Geständnis geschrieben, um sein Talent für das Drama zu prüfen, also zunächst ohne inneren Zwang, und doch wurde daraus ein Symbol und ein Programm für den Dichter und eine neue Dramatik, und Werke wie der „Werner", das „Urbild", der „Uriel" u. a. mußten geschrieben werden, weil ein innerer Drang des Poeten ihm keine Ruhe ließ. Laubes Dramen schrieb der Verstand. Darum sind auch seine Gestalten so wenig kompliziert im Gegensatz zu denen Gutzkows, der selbst für ein als Ganzes betrachtet so unerfreuliches Lustspiel wie den „Königsleutnant" eine so mannigfach schattierte Figur wie den Thorane schuf. Laubes Personen sind mit wenigen Eigenschaften charakterisiert; leicht verständlich in ihrem Tun und Lassen, haben sie in ihren Herzen keine versteckten Winkel und heimlichen Dunkelheiten.

Den Erfolg seiner „Karlsschüler" hat Laube nicht wieder erreicht. Seinem nächsten Stück, das sich nach dem populärsten Dichter den volkstümlichsten politischen Helden zur Hauptfigur erkor, Friedrich den Großen, begegneten von vornherein Hemmungen durch die Zensur.



Dann brach die Revolution aus, eine Zeit, von der Laube im Zusammenhang mit seinem „Prinzen Friedrich“ an Emil Devrient schrieb (29. 2. 48. Houben, Devrient, S. 337): „Neue Stücke zu schreiben, wird uns vergehn, und die ganze Komödie wird in die Tasche gesteckt von dem Riesen, der sich so furchtbar aufrichtet.“ Doch waren nicht nur die politischen Ereignisse, die ihn ins Frankfurter Parlament führten, an dieser Unterbrechung seiner dramatischen Tätigkeit schuld: zu Ende des Jahres 1849 trat Laube seinen Posten als Burgtheaterdirektor an, zu dem ihm die „Karlsschüler“ und Louise Neumanns Bemühungen im Verein mit der Revolution den Weg gebahnt hatten. Neue Aufgaben waren in diesem neuen Lebenskreise zu lösen. Es ist für den Dichter Laube bezeichnend, daß eine dramaturgische Aufgabe ihm den Anlaß bot, sich der Bühne auch als Dichter wieder zuzuwenden. Zwar zitiert er in der Einleitung zum „Essex“ das Tasso-Gleichnis vom Seidenwurm, dem man nicht verbieten könne zu spinnen, aber in seiner Seele lebte kein unwiderstehlicher dramatischer Schöpfertrieb, sondern er kam zum „Essex“, weil es den Theaterdirektor dauerte, daß ein so wirkungssicherer Stoff für die moderne Bühne nicht brauchbar geformt sei. Er plante eine Bearbeitung auf Grund alter Essexdramen, und unter der Hand wurde ein neues daraus.

Unter den neun Dramen, die Laube nach dem „Essex“ (1856) noch geschrieben hat, findet sich kein Literaturdrama mehr. Nur der 1866 verfaßte „Statthalter von Bengalen“ berührt sich leicht mit dieser Gattung. Es handelt sich in diesem lustspielartigen Schauspiel um die Entdeckung des Verfassers der Junius-Briefe. Das Pathos dieses Junius, dessen Briefe Laube in der Übersetzung von Arnold Ruge (2. A., 1847) zitiert, ist rein politisch. Er ist ein Parlamentarier, der die Zeitung als Tribüne benutzt, kein Schriftsteller im engeren Sinne des Worts. So auch bei Laube: „Der ganze Organismus sollte seine Sehnen und Nerven und sein Blut in der Staats-

frage finden“ (Vorwort). Schon bei „Gottsched und Gellert“ überwogen die politischen Tendenzen die literarischen. Aber man bewegt sich doch in Poetenstuben, der Ideenträger Cato rühmt sich, von Lessing zu kommen, und die schöne Literatur soll an der Lösung weltgeschichtlicher Fragen mitarbeiten. Im „Statthalter“ kommt das Wort „Dichter“ nicht vor. Der Briefschreiber Sir Philipp Francis ist kein Berufsschriftsteller, sondern verfolgt nur einen bestimmten politischen Zweck. Er wird, wenn er sein Ziel erreicht hat, wahrscheinlich nicht wieder zur Feder greifen. Die „Stützen der Literatur“ aber, der Schriftsteller Swinney, die Notizensammler Shoking und Sweep sind höchst zweifelhafte Gesellen, die mit der Literatur nur den Gebrauch von Feder, Papier und Druckerschwärze gemein haben. Unter diesen Umständen beschränkt sich der literarische Einschlag in dem Stück auf Erörterungen über Preßfreiheit und Anonymität (von der Zensur ist 1866 keine Rede mehr), wobei Lord Chatham seine, des Sir Philipp Francis und Laubes Meinung zusammenfaßt (IV, 7): „Wir sind beide für die Preßfreiheit, welche jetzt aufkommt. Wir wissen aber auch beide, daß diese Preßfreiheit der Welt viel harte Nüsse zu knacken geben wird. Sollte die Anzahl dieser Nüsse nicht verringert werden, wenn vor allen Dingen Ehrlichkeit gefordert würde von der Presse? Ist's ehrlich, wenn man öffentlich angreift und sich selbst versteckt? Kaum. Die Preßfreiheit fordert sittliche Menschen und ihr Wahlspruch muß sein: Was du nicht willst, daß man dir tu', das tu' einem Andern auch nicht.“ Im übrigen ist das Stück, das mit dem törichten Lord Waterford, der in den Verdacht kommt, Junius zu sein und seine Beschränktheit als Maske zu gebrauchen, eine ausgezeichnete humoristische Rolle enthält, als historische Komödie im Scribeschen Sinne anzusehen.

Schneller als Laube kehrte Gutzkow, der eben-



falls zur Revolutionszeit mit dem „Königsleutnant" seine dramatische Tätigkeit unterbrochen hatte, zu ihr zurück. Der Romandichter vermochte den Bühnendichter nicht auf die Dauer zu verdrängen. Gleich nachdem er im Sommer 1849 das Festspiel für die Goethe-Feier verfaßt hatte, war er an die „Ritter vom Geist" gegangen, und bereits am 2. August 1851 konnte er seinen Verleger Brockhaus das Manuskript des Schlußbandes überreichen. Schon im Herbst desselben Jahres schrieb er wieder ein Stück, wenn auch nur den kleinen, einaktigen Vorspielscherz „Fremdes Glück", und nun bringt er wieder fast Jahr für Jahr neue Dramen, bis 1856 der Strom versiegt, um nur noch spät gelegentlich ein paar spärliche Tropfen zu spenden. Unter den wenig erfolgreichen Dramen der fünfziger Jahre befindet sich auch ein Literaturstück, das letzte in der Reihe überhaupt: „Lorbeer und Myrte", zuerst aufgeführt in Berlin am 1. Dezember 1856. Im Februar desselben Jahres war auf dem Dresdner Hoftheater „Ella Rose" erschienen, ein Schauspiel, in dem ebenfalls ein Dichter eine Rolle spielt, das aber nicht zu den Literaturdramen zu rechnen ist, denn der darin auftretende William Tailfourd wird nicht in seiner Eigenschaft als Poet in die Handlung des Stückes verwickelt, so nahe es auch gelegen hätte, einer Frau, die wie Ella Rose die Kreise des Herkommens verläßt, einen Dichter als den Verkünder einer neuen, freieren Moral an die Seite zu stellen, der für sie oder im Bunde mit ihr den Kampf gegen das Gemeine ausficht. Tailfourds Schriftstellerstand ist ganz nebensächlich. Auch das Theaterleben, in das Ella Rose auf der Flucht vor ihrem Gatten gerät, ist nach Gutzkows eigner Auffassung nur ein Symbol: daß sie Schauspielerin wird, ist „das Äußerste, was eine Frau anständigerweise werden kann." Der Kern des Dramas liegt außerhalb des literarisch-künstlerischen Milieus in der Frage nach der Gleichberechtigung der Frau mit dem Mann in der Ehe. Die Titelheldin verläßt ihren Gatten, der sie an seinen Sorgen nicht teilnehmen

lassen will, weil es ihren Stolz empört, daß sie aufbewahrt bleiben soll nur für die bessere Zukunft, „Sklavin sein soll, die im Kerker gehütet wird, bis die Zeit ihres Gebieters kommt, die Zeit, wo er glücklich sein will! — Ein Mann, der sich sein Leben gestaltet durch Verhältnisse, die sein Weib nicht übersehen darf? Bin ich der Mittelpunkt seines Lebens? Nein! Ich fühle mich entwürdigt! Es schnürt mir den Atem zu! Freiheit, Licht, Erlösung!“ Gutzkow behandelt hier ein höchst modernes Problem, aber er weiß es nicht klar zu gestalten. Seine Heldin gehört zu dem widerspruchvollsten und verwickeltsten Charakteren, die er jemals geschaffen hat, aber die Handlung, die das Vehikel für diesen Charakter bildet, bewegt sich, besonders in den letzten beiden Akten, auf den seltsamsten Wegen und endet in verderblicher Überstürzung. Das Stück gehört, wie sein früher Vorgänger, der „Werner“, zu den Dramen des Dichters, in denen er ein mit kühnem Griff gepacktes Problem nicht meistern kann, weil er nicht die geniale Rücksichtslosigkeit besaß, es grades Wegs bis zu seinen letzten tragischen Konsequenzen zu verfolgen.

Der Poet in „Ella Rose“ ist der zur Zeit der Abfassung des Stücks erst jüngst verstorbene englische Dichter, Jurist und Parlamentarier Thomas Noon Tailfourd (1795—1854)[1], der Verfasser einer Anzahl klassizistischer Tragödien in musikalischen Versen. Wie Gutzkow auf Tailfourd verfallen ist, weiß ich nicht zu sagen. In seinem Vorwort spricht er von den Memoiren einer englischen Schauspielerin, denen er den Stoff verdanke. Er wies seine „unvergeßliche“ Freundin Therese von Bacheracht darauf hin, die den Stoff unter Gutzkows

1) Gutzkow veränderte den Vornamen in William. Auch den Schauspieler Charles Kemble (1775—1854) tauft er in John um, denn dessen älterer Bruder John Philipp (1757—1823) kann nicht gemeint sein, da dieser zur Zeit des Stückes längst gestorben war. Vielleicht wollte Gutzkow vermeiden, die Namen zweier fast noch der Gegenwart angehörender Männer auf den Theaterzettel zu setzen.



tätiger Beihilfe für einen — unveröffentlichten — Roman verwandte. Gutzkow hat sicherlich in dem Schicksal des Mannes, der eine verheiratete Frau liebt und sie, als die Umstände endlich eine Vereinigung erlauben, aus übergroßem Zartgefühl zurückweist, ein Stück seines eignen Liebeslebens erblickt. Auch als Dichter trägt Tailfourd manche Züge von seinem Schöpfer: er zielt mit seinen Dramen vor allem auf die Aufführung, denn nur die Darstellung, diese zweite Schöpfung, ermutigt den Poeten, alle Schwierigkeiten der ersten zu überwinden (II, 1). Ähnlich sagt Gutzkow in dem Vorwort zum ersten Bande seiner dramatischen Werke, das Ermunterndste für den Dichter sei nicht die Gunst des Publikums, sondern der rege, fröhliche, poetische Sinn der Schauspieler. Gutzkows Tailfourd zählt zu den wenigen Schriftstellern seiner Heimat, die in einer theaterfeindlichen Zeit für die Bühne sorgen. Er ändert wie Gutzkow an seinen Stücken, nachdem sie aufgeführt sind, um Mängel, die sich dabei herausgestellt haben, zu beseitigen. Aber das sind alles nur Details, die mit dem Konflikt des Dramas gar nichts zu tun haben. Trotz des Dichternamens im Personenverzeichnis von „Ella Rose“ ist dieses Stück kein Literaturdrama.

Anders steht es mit

Lorbeer und Myrte.

Hier liegt wieder wie in „Richard Savage“, im „Urbild des Tartuffe“ oder auch in den „Karlsschülern“ ein Konflikt zwischen einem Dichter und der Welt zugrunde. In einem Lustspiel in Blankversen wird der berühmte Cid-Streit Corneilles behandelt. Gutzkow hatte auf seiner ersten Pariser Reise im Jahre 1842 im Palais Royal Corneilles „Cid“ gesehen. Die Rachel hatte sich der Tragödie angenommen und spielte darin die Chimène, sehr wenig zur Befriedigung des deutschen Dichters, der sie



frostig, mürrisch, gelangweilt statt warm, liebend, lebensfroh fand und an ihr die Empfindung vermißte (Paris und Frankreich. Brief vom 17. 2. 1842.). Vielleicht erinnerte er sich schon damals lebhafter an den Zwist zwischen dem Dichter, der sein erstes großes Werk geschaffen hat, und dem Kardinal, der es unterdrücken will. Aber der Stoff wird bald zurückgetreten sein, umsomehr als sich Gutzkow entschloß, im „Urbild des Tartuffe" ein immerhin verwandtes Thema zu behandeln. Nun waren die Dramen der fünfziger Jahre moderne Gesellschafts- und Problemstücke gewesen; nur das ungefüge Trauerspiel „Philipp und Perez" machte eine Ausnahme, die dem Dichter viel Mühe und Enttäuschung bereitete. Da konnte es ihn wohl reizen, auf dem Felde des historischen Lustspiels und des Literaturdramas, wo er vor mehr als zehn Jahren Lorbeeren geerntet hatte, sein Glück noch einmal zu versuchen.

Politische und persönliche Gründe waren es, die den historischen Kardinal Richelieu gegen den Verfasser des „Cid" verstimmten. Seine antispanische Politik, gegen die von der Königin-Mutter Anna intriguiert wurde, sah diese Verherrlichung eines spanischen Nationalhelden mit Verdruß, und die feudalen Tendenzen, die man dem Stück entnahm, erbitterten ihn noch tiefer. Corneille hatte im „Cid" jenes selbstherrliche Rittertum auf die Bühne gebracht, dessen Niederwerfung einen Teil von Richelieus Lebensaufgabe bildete, und jubelnd stimmte dem Dichter ein Adel zu, dem der Kardinal selbst das Edelmannsrecht des Duells verweigerte. Noch nie hatte ein Drama so viel Aufsehen erregt wie der „Cid". Pelisson berichtet in seiner Histoire de l'Académie françoise (Nouv. éd., Amsterdam 1717. S. 63.): „On ne se pouvoit lasser de la (sc. pièce) voire, on entendoit autre chose dans les compagnies, chacun en savoit quelque partie par cœur, on la faisoit apprendre aux enfans, et en plusieurs endroits de la France il étoit passé en proverbe, de dire, Cela est





beau comme le Cid." Der Verfasser war früher einer jener fünf Autoren gewesen, die im Auftrage Richelieus arbeiteten. Freilich hatte er nur kurze Zeit dazu gehört, denn sein wenig fügsamer Sinn verwickelte ihn bald in Streitigkeiten mit seinem Herrn. Richelieu war ein begeisterter Liebhaber des Theaters. Er erholte sich gern im Schauspiel von seinen Regierungsgeschäften. Er liebte es, sich mit seinen Hauspoeten über tragische Stoffe zu unterhalten, sie anzuregen und gelegentlich eigene Einfälle selbst in Versen niederzuschreiben, die dann die fünf Autoren in ihren Dramen unterbringen mußten. So war z. B. von Desmarests „Mirame" ein Teil des Stoffs und der Gedanken Richelieus Eigentum. Er liebte diese Dramen deswegen mit väterlicher Zärtlichkeit und ließ sie glänzend ausgestattet auf seinem für sie erbauten Schloßtheater aufführen. Und nun war da ein junger Dichter erschienen, der sich der wohlwollenden Förderung des allmächtigen Gönners entzogen hatte, und ließ mit gewaltigem Aufschwung alle seine Mitbewerber auf dem dramatischen Felde weit hinter sich, auch den dilettierenden Mäcenas selbst. Da mochte sich in Richelieus Seele wohl so etwas wie Eifersucht regen oder doch wenigstens ein Mißvergnügen darüber, daß diese große poetische Tat, nicht unter seinem Schutz, nicht unter seiner Führung, nicht von ihm geschehen sei. Pelisson läßt das zwar dahingestellt (S. 63), doch der Abbé d'Olivet berichtet in seiner Histoire de l'Académie Françoise (von 1652—1700. Amsterdam 1730. S. 143) von Richelieu: „Ce grand homme avoit la plus vaste ambition qui ait jamais été. La gloire de gouverner la France presque absolument, d'abaisser la redoutable maison d'Autriche, de remuer toute l'Europe à son gré, ne lui suffisoit point: il y vouloit joindre encore celle de faire des comédies. Quand le Cid parut, il en fut aussi alarmé que s'il avoit vû les Espagnols devant Paris." Der Kardinal sah es deshalb gern, als sich die literarischen Neider von Corneilles Erfolg rührten und ihre Pamphlete auf offener Straße verteilen

ließen. So beschuldigte Mairet den Dichter des Plagiats aus dem Spanischen, und vor ihm noch bewies Scudéry, der in seinen Observations sur le Cid mit dem schweren Geschütz aristotelischer Theorien angerückt kam, die Wertlosigkeit der noch dazu gestohlenen Fabel, die Regelwidrigkeit und Fehlerhaftigkeit des Baus und der Verse und den Unverstand derer, die der Tragödie Beifall spendeten. Er sandte die Abhandlung der neugegründeten Akademie mit der Bitte um ein Gutachten ein. Die gelehrte Gesellschaft sah sich in einer schwierigen Lage: sie konnte sich dem Eindruck des neuen Dramas nicht entziehen und wußte doch, daß ihrem Gönner an einer vernichtenden Kritik gelegen sei. So berief sie sich auf einen Paragraphen ihrer Statuten, wonach die Akademie ein Werk nur mit Zustimmung und auf Verlangen des Autors beurteilen dürfe. Richelieu beauftragte den Abbé von Boisrobert, einen Landsmann und guten Bekannten Corneilles, diese Erlaubnis von ihm zu erwirken. Nach langem Zögern und vielem Hin und Her schrieb Corneille an Boisrobert (13. Juni 1637): „Messieurs de l' Académie peuvent faire ce qu'il leur plaira; puisque vous m'écrivez que Monseigneur seroit bien aise d'en voir leur jugement, et que cela doit divertir son Eminence, je n'ai rien à dire“ (Pelisson, S. 65). Boisrobert faßte das als eine Zustimmung auf, und so übte denn die Akademie ihr Richteramt aus. Chapelain gab ihrem Urteil in den „Sentiments de l'académie françoise sur la tragicomédie du Cid“ (1638) die dem Kardinal und in mancher Hinsicht doch auch der Stimme des Publikums gerecht werdende Form. Richelieu war zufrieden gestellt und gebot Scudéry, Mairet und den andern Broschürenschreibern umso eher Schweigen, als Corneille die politisch anstößigen Stellen inzwischen gemildert hatte (s. Lotheißen, Gesch. d. frz. Lit. im 17. Jhdt., Bd. 2.; Emil Hunger, Der Cidstreit. Lpz. 1891).

Wie seinerzeit den Kampf um den „Tartuffe“, so drängt Gutzkow auch den Cid-Streit zusammen, und zwar auf den Augenblick, wo Corneille gezwungen werden soll,

das Urteil der Akademie zu erbitten und so sich in die Gefahr zu begeben, daß mit seiner Zustimmung der Ruhm seines Dramas vernichtet wird. Er muß diesen Schritt tun, nicht nur aus Furcht vor der Ungnade des Kardinals, sondern auch um seiner Liebe willen, denn die Hand seiner geliebten Emérence von Lamperières hat Richelieu zu vergeben. Ihr Vater ist nämlich ein alter Schulfreund des Kardinals, dem er sich in allen Dingen blind unterordnet, jüngst geadelt und dem bürgerlichen Poeten nicht sonderlich wohlgesinnt. Richelieu liebt die kleine Emérence wie ein Vater, sie ist sein Patenkind, das einzige Wesen, an dem er eine kirchliche Handlung, die Taufe, vollzogen hat. Auch in der Geschichte war Richelieu in Corneilles Herzensangelegenheiten verwickelt. Fontenelle berichtet darüber in seiner Biographie des Dichters (Oeuvres, 3. T. S. 122, 1758), Corneille habe sich um die Tochter des lieutenant général in Les Andelys bei Rouen beworben, sie aber vergebens von ihrem Vater erbeten, worauf denn Richelieu den Starrsinnigen nach Paris kommen ließ. „Il y arriva tout tremblant d'un ordre si imprévû, et s'en retourna bien content d'en être quitte pour avoir donné sa fille à un homme qui avoit tant de crédit. Ce qui est bien sûr c'est qu'il a épousé Marie de Lamperière, fille de cet Officier.“ Gutzkow verwickelt Corneilles Liebeshandel dadurch, daß Richelieu plant, die Hand Emérences einem andern, dem Vicomte von Chataigny oder dem Marquis d'Etioles, zu geben, von denen der erste wiederum die Marquise von Combalet, die Nichte des Ministers, liebt.

Auch diese Dame spielte in der Lebensgeschichte von Gutzkows Helden eine Rolle. Sie war eine Gönnerin Corneilles und besänftigte den Zorn des Kardinals, ihre Bemühungen verschafften dem Vater des Dichters den Adel, eine Ehre, die natürlich dem berühmten Sohn galt. Ihr ist die Buchausgabe des „Cid“ mit den dankbaren Worten gewidmet: „Mais votre générosité ne s'arreste pas à des louanges stériles pour les ouvrages qui vous

agréent; elle prend plaisir à s'étendre utilement sur ceux qui les produisent, et ne dédaigne point d'employer en leur faveur ce grand crédit que votre qualité et vos vertus vous ont acquis. J'en ai ressenti des effets qui me sont trop avantageux pour m'en taire, et je ne vous dois pas moins remercîments pour moi que pour le Cid". Marie Madeleine de Vignerot, Dame de Combalet, war Herzogin von Aiguillon, doch war sie nie mit einem Herzog dieses Namens vermählt, sondern Richelieu hatte ihr 1638 das Herzogtum Aiguillon gekauft, nachdem sie mehrere Heiratspläne mit den vornehmsten Häusern Frankreichs ausgeschlagen hatte. Auch in Gutzkows Lustspiel spielt die Geschicklichkeit des Kardinals, seine Nichte mit dem hohen Adel des Landes zu verbinden, eine Rolle. Die Combalet soll nach dem Willen ihres Oheims eine neue Ehe mit dem alten Herzog von Aiguillon eingehen, einem der Häupter der Fronde, das dadurch zum Schweigen gebracht werden soll, ein Plan, der ihr höchst unsympathisch ist. Corneille, der nach Paris kommt wegen der Angriffe der Cid-Gegner und um Richelieus Fürsprache bei seiner Werbung um Emérence zu erlangen, ist der Marquise von ihrem Bruder, dem Gouverneur der Normandie, empfohlen, Corneilles Drama hat sie begeistert und sie sucht ihn vor der vernichtenden Kritik der feindseligen Akademie durch eine mit Chataigny gesponnene Intrigue zu schützen. Sie benutzt nämlich die poetische Eitelkeit ihres Oheims und setzt das Gerücht in die Welt, dieser selbst habe teil am „Cid", ja habe ihn wohl gar geschrieben. Bald gefällt sich Richelieu in diesem falschen Ruhmesglanz, und er will seine Nichte mit Chataigny, Emérence mit Corneille vereinigen, wenn dieser das Gerede wenigstens durch sein Stillschweigen unterstützt. So entsteht im Herzen des Dichters ein Kampf zwischen Ruhm und Liebe, Lorbeer und Myrte, der schließlich für beide Parteien günstig endet: er behält den Ruhm, alleiniger Autor des „Cid" zu sein, und erringt doch die

Geliebte, denn er weiß den Kardinal davon zu überzeugen, daß seine Dichtung nicht dessen Feinden dient.

Gutzkow hat dieses Intriguenstück in das klassische Gewand des fünffüßigen Jambus gekleidet, was nicht vorteilhaft war. Er erstrebte eine graziöse Leichtigkeit, die ihm in Versen zu erreichen versagt blieb. Die getragenen Melodien des „Uriel Acosta“ waren ihm gelungen. Die pointenreiche Eleganz des Lustspieldialogs verstand er nicht in Verse zu fassen. Er bleibt fast durchweg auf dem Boden der Prosa haften, und desto gekünstelter erscheinen die poetischen Schmuckstücke wie die an den Aktschlüssen und gehobenen Stellen vereinzelt auftretenden Reime oder gar das melodramatisch eingelegte Sonett Emérences. Dazu kommt, daß ihn der Jambenfluß zu übermäßiger Breite verführte. Ein Beweis dafür ist, daß Gutzkow für die Première fast den ganzen ersten Akt ohne sonderlichen Schaden fallen lassen und auch in den andern Aufzügen ganze Versbündel herausnehmen konnte. Das Stück beginnt in der dreiaktigen Bearbeitung mit einer Szene zwischen der Marquise und ihrem Haushofmeister Dubois, in der wir erfahren, daß Richelieu der Politik zu Liebe seine Nichte zum zweiten Mal wider ihre Neigung vermählen will und, eifersüchtig auf den „Cid“, die Akademiker versammelt hat: also ungefähr das, was in der vieraktigen Ausgabe die Combalet mit ihren beiden (hier fehlenden) Damen erörtert. Die Szene mit dem dichtenden Kardinal wird hinter die Kulissen verlegt und von der Marquise und Dubois beobachtet. Im zweiten Auftritt stellt sich uns Chataigny in einer Unterredung mit Dubois als Bewerber um die Hand der Marquise vor. In der dritten Szene erscheint Corneille und übergibt Dubois den Empfehlungsbrief von dem Bruder der Marquise zur Beförderung an seine Adresse. Chataigny hört mit staunender Freude, daß er den großen Dichter vor sich sieht, und damit hat Gutzkow den Anschluß an die erste Szene des jetzigen zweiten Aufzugs gewonnen. Er übernahm die für die Bühne hergestellte dreiaktige

Fassung auch in die erste Sammlung seiner dramatischen Werke (1857), kehrte aber in den späteren Auflagen zu der ursprünglichen vieraktigen Redaktion zurück, weil ihm der erste Akt für die Exposition und Orientierung notwendig erschien.

Gutzkow schob die Schuld an dem außerordentlich matten Erfolg dieses Lustspiels — es wurde nur einige Male in Berlin gegeben, die Kritik der „Vossischen Zeitung“ (Beilage vom 3. 12. 56. Nr. 284) nannte es ein „völlig verfehltes Stück“ — außer auf die unvorteilhafte Zusammenziehung in drei Akte auf die „durchaus mangelhafte Besetzung“ (s. Vorwort). Ein Körnchen Wahrheit mag daran sein, denn Döring, der den Richelieu spielte, lernte, wie Laube schreibt (L. A. W. 11, 353 ff.), seine Rollen schlecht, er war ein Extemporeschauspieler, der die „Hauptsache“ einer Aufgabe sofort leidenschaftlich ergriff, sich aber dann um das „Füllsel“, wie er es nannte, nicht viel kümmerte. Er schalt auf die „gebildeten“ Schauspieler, weil es seine Sache nicht war, eine Aufgabe mit liebevoller Vertiefung und Gründlichkeit zu lösen, und dieser Eigenschaften bedarf der Darsteller von Gutzkows Kardinal in hohem Maße. Dem Bühnenmanuskriptdruck hat der Dichter eine Anmerkung darüber beigegeben, wie er diese Rolle aufgefaßt wissen wollte: „Richelieu, als ein gewöhnlicher trockener Theatertyrann ohne Humor dargestellt, trifft die in diesem Stücke geschilderten Situationen nicht. Der Grundzug seines Wesens war die Eitelkeit. Sie mischte sich mit seinen großen und seinen kleinen Eigenschaften. Der Darsteller muß auf der höchsten Stufe der Charakterdarstellung stehen, die Übergänge von Ernst zu Scherz auf die leichteste Art vermitteln und mit Geist und liebenswürdiger Laune sogar sich selbst ironisieren können, ohne darum seine Haltung zu verlieren.“ Freilich muß man sich diesen aparten Charakter aus der glatten und doch wieder holprigen Vershülle erst mühsam herausschälen.

Als Hebbel 1863 den über zwanzig Jahre lang ge-



hegten Dramenplan des aus Not zur Verleugnung seines Werkes gezwungenen Dichters im Cid-Streit zu verkörpern dachte[1]), schrieb er über Richelieu in sein Tagebuch (4. März 1863): „Die Sehnsucht des Kardinals, sich in der Literatur hervorzutun, wie im Kabinett und auf dem Schlachtfelde, ist mir von jeher ein Beweis für die Tiefe und dem Umfang seiner Natur gewesen, während die Franzosen nur lächerliche Eitelkeit darin erblicken; er wußte, daß die unvergänglichen Lorbeeren so wenig auf den Trümmern zerschossener Städte, als auf diplomatischen Kongressen gepflückt werden, und er dürstete nach Unsterblickkeit. Jedenfalls ist es mir gestattet, den Charakter so zu fassen, und das genügt.“ Gutzkow sah in seinem Lustspiel das Problem nicht so ernst und bedeutend an wie Hebbel in seinem Drama. Aber er war doch weit davon entfernt, in dem Ehrgeiz Richelieus, sich auch den Dichterlorbeer um die Schläfen zu legen, nur eine lächerliche Eitelkeit zu erblicken; es war ihm eine humoristische Schwäche. Sein Kardinal, der gewaltige Staatsmann, will auch der Kunst in Frankreich eine Stätte schaffen. Sein Garten ist mit Statuen geschmückt. Er zieht die Dichter in sein Haus, er beschenkt sie mit Dramenstoffen, er hat selbst schon eine Tragödie geschrieben. Als ein richtiger Dilettant sieht er in seiner poetischen Liebhaberei seine eigentliche Begabung. Nur die Not des allgemeinen Schiffbruchs hat ihm das Steuer in die Hand gedrängt. Das Geschick hat ihn nicht zum Staatsmann oder gar Priester gebildet, sondern um die Stunde, da er geboren ward, stand über dem Scheitel seines Hauptes die Lyra. Es ist ein Opfer gewesen, daß er diesem Sternbild nicht folgte. Der ungeheure Beifall des „Cid“ zeigt ihm den Dichterruhm aufs neue in allzu verlockender Gestalt. „Auch ich bin ein Dichter“, spricht es in seiner Seele. Es kommt wie

1) S. darüber Houben in der Nationalzeitung. 1902. No. 322. Die Hebbelschen Fragmente in der Ausgabe von Werner 5, 108.

ein furor poeticus über ihn. Er läßt die Staatsmaschine stehen, um mit der Muse Zwiesprache zu pflegen. Zwei Geheimschreibern diktiert er sein neues Drama „Sophonisbe“. Anonym soll es aufgeführt werden, und erst wenn die Neugier aufs höchste gestiegen ist, soll Fama rufen: „Dies Stück schrieb Richelieu!“ Doch beseelt ihn nicht nur reiner Ehrgeiz, der ihn zu einer ähnlichen Leistung wie dem „Cid“ treibt, sondern es ärgert ihn, daß dieses Drama ohne sein Wissen, ohne seine Förderung, ohne seine Mithilfe entstanden ist, so daß auch nicht ein Strählchen Ruhm auf ihn fällt. Er ist durch die Dichter seiner Umgebung verwöhnt, die ihn an ihren Arbeiten teilnehmen lassen, seinen Rat mit untertänigem Dank empfangen, seine ausgestreuten Gedanken in ihre Werke einzuflechten wissen, so daß es ihm scheinen muß, als hätten sie nur ausgeführt, wozu es ihm selber an Muße gebreche. Und nun erfährt er, was er, von Eifersucht geblendet, zunächst nicht einmal gesehen hat, daß dieses überall bejubelte Drama seine politischen Ziele kreuzt, daß der kaum gebändigte Adel aus dem Spiel der Bühne neuen Kampfesmut schöpft, daß der König selbst sich auf die Seite seiner Feinde schlägt, indem er Corneille in den Adelsstand erhebt. Da erwacht der Minister aus seinen poetischen Gedanken. Er sieht ein, daß nicht die Dichtkunst die Staaten lenkt, sondern die geharnischte Gewalt. Aber in demselben Augenblick, wo er sich zum Kampfe mit Gedanken rüstet (II, 5), läßt er sich von seiner Nichte schon wieder geschmeichelt an die — für später zurückgelegte „Sophonisbe“ erinnern, und kaum hat er die Akademiker beauftragt, den „Cid“ mit einer scharfen Kritik zu vernichten, fällt er der Intrigue der Marquise und Chataignys zum Opfer, die ihm einreden, man halte ihn für den Anreger, vielleicht gar für den Autor des von ihm so heftig befehdeten Dramas. Es sind das ein paar wirklich humorvolle Szenen (III, 3 u. 4), wie er das Gerede erst rundweg als verrückt abweist, wie er sich den Ärger über die politische Tendenz des

Stückes noch einmal ins Gedächtnis zurückruft, wie ihm dann der geplante kritische Kampf gegen das Drama mißlich oder doch zweifelhaft erscheint, wie er wünscht, er hätte recht, der Schwätzer Chataigny, wie er einsieht, daß auf diese Weise dem tendenziösen Beifall der Großen aller Boden entzogen wird und sie selbst der Lächerlichkeit anheimfallen. Nur noch eins macht ihm Bedenken: wird Corneille dem Gerücht nicht widersprechen? und mit größtem Behagen benutzt der alte Diplomat das sich ihm darbietende Mittel, durch das er den Dichter zu zwingen hofft: die Liebe Emérences, deren Hand er zu vergeben hat. Daß sich Corneille nun fügen wird, daran zweifelt er nicht ernstlich: „Ah bah! Er teilt den Lorbeer! 's sind ja kleine Menschen“ (IV, 1). Aber es kommt doch anders, als er denkt. Der Dichter gibt sein Werk nicht preis, räumt jedoch gleichzeitig durch eine ehrlich begeisterte öffentliche Huldigung Richelieus politische Bedenken gegen das Drama aus dem Wege. Und nun bricht der Kardinal voll „Humor und Größe“ [1]) aus: „So lebt mein Name bei Frankreichs Jugend?“ und wendet alles zum Guten. Endlich aber erwacht zu Schluß des Stückes seine poetische Liebhaberei von neuem. Die Com-

---

1) Auch der historische Kardinal besaß so viel Selbstüberwindung, eine Autoreneitelkeit einzugestehen. Er hatte für eine Komödie seiner Hausdichter („La grande pastorale“) 500 Verse beigesteuert. Vor dem Druck sollte sie Chapelain durchsehen und kritisieren. Boisrobert überbrachte dem Minister das Urteil des Akademikers, das bei allem Respekt so scharf und treffend war, daß der Kardinal die Blätter, ohne sie zu Ende zu lesen, in Stücke riß. „Mais“, so berichtet Pelisson (S. 61) „la nuit suivante, comme il étoit au lit, et que tout dormoit chez lui, ayant pensé à la colère qu'il avoit témoignee, il fit une chose sans comparaison plus estimable que la meilleure comédie du monde, c'est qu'il se rendit à la raison; car il commanda que l'on ramassât, et que l'on colât ensemble les pièces de ce papier déchiré, et après l'avoir lû d'un bout à autre, et y avoir fait grande réflexion, il envoia éveiller Monsieur de Boisrobert, lui dire qu'il voyoit bien que Messieurs de l'Académie s'entendoient mieux que lui en ces matières, et qu'il ne falloit plus parler de cette impression“.

balet steckt ihm die Reste seines Dramenmanuskriptes, das er im Zorn zerrissen, zu. Er blickt mit elegischer Entsagung zum Himmel: „O — hätt' ich Zeit! Wer Meister wurde, lange mußt' er lernen —" und kehrt zu seinem Vorsatz zu dichten mit Humor zurück: „Es — kommt auch noch! Es stand einst in den Sternen!" Dieser Richelieu, aus Rücksichtslosigkeit und Güte, aus Eitelkeit und Selbstironie, aus Größe und Schwäche gemischt, gehört auch zu den vielen schwankenden Charakteren der Gutzkowschen Kunst, wirkt aber trotzdem einheitlich: der Humor verbindet alle diese widersprechenden Züge zu einer lebensvollen Gesamterscheinung. Er ist die Gestalt, die dem sonst matten Stück einen gewissen Reiz verleiht.

Verwandt mit ihm, auch im Wesen, ist die Marquise Combalet, der Gutzkow statt des historischen Namens Marie Madeleine den feierlicheren Gabriele gegeben hat. Sie ist, wie der Autor sagt, ein Abbild von dem Charakter des Kardinals, nur entschiedener zum Guten gewandt. Sie hat ihre frische Jugend dem Oheim zum Opfer gebracht, der sie aus politischer Berechnung mit dem sechzigjährigen Marquis von Combalet vermählt hat. Sie ist diese Ehe ohne rechte Überlegung eingegangen; jetzt wo ihr nach dem Tode des ersten Gatten eine zweite, ähnliche mit dem Herzog von Aiguillon droht, sieht sie sich doppelt vor. Trotz dieser selbstherrlichen Eingriffe in ihr Leben zürnt sie dem Kardinal nicht, denn sie weiß, daß große Ziele oft mit dem Verzicht auf persönliche Wünsche erkämpft werden müssen. Sie ist die treueste Freundin Richelieus, der sie an seinen staatsmännischen Sorgen und poetischen Tändeleien teilnehmen läßt, will er doch sogar sie und ihr Schicksal in seiner „Sophonisbe" darstellen. Mit Frauenlist fädelt sie die Intrigue des Stückes ein, aus Teilnahme für den bedrohten Dichter, dessen Werk sie begeistert hat, und doch nicht ohne Eigennutz, denn sie hofft, nebenbei den verhaßten Heiratsplan mit Aiguillon zu hintertreiben. Ihr Bundesgenosse

ist Vicomte von Chataigny, Oberfalkonier des Königs, ein sprudelköpfiger, warmherziger, gutmütiger Edelmann vom alten Schlag, der schon vor ihrer ersten Ehe um ihre Neigung geworben hat, dessen dann jahrelang gehütete Liebe sie aber nur lau erwidert. In dem Schluß der dreiaktigen Fassung lehnt sie sein Herz sogar endgültig ab, während sie in der vieraktigen seine Treue mit ihrer Hand belohnt.

Für die Akademiker, die Feinde Corneilles, hat Gutzkow die Namen aus der Geschichte entlehnt, die Persönlichkeiten selbst aber sehr unhistorisch geschildert. Es kam ihm eben nur darauf an, ein paar drollige Pedanten auf die Bühne zu bringen. Allen gemeinsam ist der Neid auf den großen Erfolg des Cid-Dichters und die kollegiale Mißgunst untereinander; neiden sie sich doch sogar den Neid, wie die scharfsichtige Marquise einmal sagt (I, 5). Am ergötzlichsten scheint mir Scudéry, den Gutzkow zum Marquis macht: ein lächerlicher, aber tapfrer Don Quixote im spanischen Grandenstil; auf der Bühne sind Lampen und Dekorationen sein Fach: „Maschinenlehre, bester Freund, das ist — die Schule des Dramatikers der Zukunft!“ (I, 5). Mayret, der gröbste Mensch im ganzen Frankreich, ist ein großer Stoffsammler. Auch die Combalet will er zu einem Drama verarbeiten. Er könnte, prahlt er, für Jahrtausende die Bühne mit seinen Collectaneen versorgen (I, 4). Exaltiert und süß ist dagegen Boisrobert, der Combalet besonders widerlich, denn Gutzkow macht ihn zum Freiwerber Aiguillons. Zurück tritt hinter diesen dreien Marquis d'Étioles, nach Gutzkows Erfindung Präsident des obersten Gerichtshofes und, trotzdem er von Amts wegen häufig Galgen und Rad dekretieren muß, Dichter von zierlichen Schäferliedchen. Er bemüht sich um Emérence, die Geliebte Corneilles, die historische Marie von Lamperière, doch ist das für die Handlung des Stücks nur von ganz untergeordneter Bedeutung.

Dem Dichter Corneille hat Gutzkow im Verhältnis

zu seinem Gegner Richelieu nur eine kleine Rolle zugeteilt. Erst im vierten Akt wächst er an Bedeutung, wo man ihm die Verfasserschaft seines Werkes streitig machen will, ihm dieselbe Folter antut, mit der Gutzkows Wahn sich neun Jahre später marterte. Gutzkow legt dem gequälten Poeten eine schöne Tirade über die Entstehung und das Schicksal einer Dichtung in den Mund (IV, 2): in seliger Einsamkeit wird sie empfangen, unter Zweifeln und Nöten gestaltet sie sich und wird geboren. Endlich wandert das Kind der Seele in die Welt hinaus. Im lauten Kampf muß sich das Werk auf der Bühne sein Daseinsrecht erstreiten, endlich führt den Schöpfer eine unsichtbare Hand zum Festaltar, wo er den Kranz empfangen soll. Da stößt ihn eine Hand zurück, zerrissen liegt der Kranz, zerfetzt, in Stücken:

„Ein Lachen durch das Haus, ein höhnendes:
‚Du Stümper, hast dein Werk ja nicht allein,
Mit fremder Hülfe hast du dir's gedichtet!'“

Gutzkows Corneille trägt nicht die Züge seines Urbildes. Er ist ein lebensunkundiger Poet, harmlos wie ein Kind, fremd steht er seiner Zeit gegenüber. Es fiel Gutzkow schwer, in der poetischen Tätigkeit des französischen Tragikers verwandte Züge zu finden: wurde ihm doch im Stück der Vorwurf gemacht, der „guten alten Zeit“ ein Loblied zu singen. Zwar sollte sich dieser Vorwurf als unbegründet herausstellen, aber daß er überhaupt erhoben werden konnte, schloß doch aus, in Corneille einen Vorkämpfer neuer fortschrittlicher Ideen zu erblicken, wie es etwa bei Molière möglich gewesen war und in der Tendenz des jungdeutschen Literaturdramas lag. Es paßt deshalb nicht recht, wenn Gutzkow seinen Corneille sagen läßt:

„Aus goldnen Saiten
Der Völkerharfe rang ich dich, mein Lied,
Im Spiele nicht und wie im Tändeln los!
Ein Ringen warst du um die höchste Gunst,
Den stillen Laut der Zeiten zu verstehen!“ (IV, 5).

Corneilles Verschulden ist ja grade, daß er sich in Träume der Vergangenheit verloren hat, und so kann er in einer Art von Reue und in einem neugestärkten Gefühl, dem Vaterland und seiner Zeit dienen zu müssen, nur negativ ausdrücken, was ihm als Dichter, dem Herold des Jahrhunderts, ziemt:

„Ein Advokat, fühl' ich, daß nie die Dichtkunst
Ein Anhalt werden dürfe jenes Moders,
Der Moos und Unkraut auf Verwittertem
Zum schimmernd grünen Kleid des Lebens macht."

Allerdings tönt das sehr matt, wenn man an die Fanfaren denkt, die sonst Gutzkows Helden von der Bühne herab erklingen ließen. Es ist bezeichnend, daß die Kritik die Tendenz an dem Lustspiel und seinen Gestalten vermißte: Es heißt in der „Vossischen Zeitung" (3. 12. 56. Beil. No. 284): „Wir folgten dem Inhalt mit der unablässigsten Aufmerksamkeit, zweifeln auch nicht, daß der Verfasser eine Tendenz, ein Gedankenziel in seinem Geiste vor sich sah, bekennen nun aber offen, daß es uns nicht klar geworden ist." Man sah nicht, daß Gutzkow in diesem Richelieu-Stück einen Anlauf zum Charakterlustspiel machte. Man war eben daran gewöhnt, daß seine Poeten von der Bühne herab neue Ideen predigten, und verdrießlich, daß dies hier nicht der Fall war.

Freilich war dies auch das Neue, das Lebenspendende in den Literaturdramen Gutzkows und Laubes gewesen. Der Gegenwartsdrang des jungen Deutschlands hat einen neuen Begriff vom Dichter geschaffen, und dieser neue Poet trat der Nation in wechselnden Gestalten und doch immer ähnlich auf der Bühne gegenüber. Der deutsche Poet von früher hat, wie Mundt es in seiner „Madonna" ausdrückt, „einen Gedanken, und aus dem Gedanken wird eine sechs Treppen hoch von dem Geräusch der Welt entfernte Studierstube. Man muß sich immer erst die Beine ablaufen, ehe man so hoch hinaufkommt, denn er steht

nicht mitten im Leben drin“ (S. 273). Seit der Julirevolution hat sich das geändert. Der deutsche Dichter fürchtet nicht mehr das „wogende Gedränge“, sondern die Poeten werden die Advokaten in dem Prozeß des geistigen Lebens. „Sie machen die Ansichten ihrer Partei geltend, sie liefern Klagschriften, Repliken, Dupliken: der Gegner stellt ihnen gleiche Ausarbeitungen in gleichem Interesse gegenüber“ (Gutzkow, Vorr. zu den Ges. W. Bd. 1. 1845). Sie gleichen, wie Gutzkow im Vorwort zu seiner Neuausgabe der „Wally“ schreibt, den einsamen Botenläufern, die des Morgens in der Winterfrühe, wenn kaum noch die Hähne gekräht haben, schon auf den des Nachts vom Schnee verschütteten Wegen die ersten Fußstapfen eintreten müssen. Der moderne Autor kommt von der Journalistik, der Kritik her. Seine Stärke liegt in der Pointe, in der Polemik, in der Tendenz. Die Poesie ist für ihn keine reine, sich selbst genügende Kunst. Sie soll die Ideen, die Kämpfe und Ziele der Zeit wiederspiegeln. Sie hat „keine Selbstzwecke mehr, sondern dient den Interessen der Parteiung. Während ein klassisches Werk die Parteien beschämte, bildet sie ein modernes. Einzelne geniale Köpfe reißen das vormundschaftliche Recht über die Masse an sich, schleudern aus ihren eigenen Wolkenthronen entzündende Blitze in die brennbaren Interessenstoffe“ (Gutzkow, Phil. der Tat u. d. Ereignisses. S. 88). Der Geist der Zeit sollte sich mit der Poesie verschwistern. Ob auch das Untier Tendenz die Poesie verschlang, wie Theobald Blasedow, der Volksdichter, klagt, man traute sich zu, sie endlich doch beide zu versöhnen, und in den „Rittern vom Geist“ wird es ein Unsinn genannt, den alten Aberglauben zu hegen, daß mit der Poesie die Tendenz unvereinbar wäre oder die Schwingen des Talents nicht in reine Sphären tragen könnte (7. Buch, 6. Kap.).

Ein Dichter mit solchen Anschauungen von seiner Kunst konnte nicht in heiliger Einsamkeit seine Werke reifen lassen. Es gab für ihn kein hoheitvolles Über-

blicken der Gegenwart als einer vorübergehenden Erscheinung mit dem Bewußtsein und dem Willen des Wirkens für die Ewigkeit, kein Einspinnen in die Vergangenheit und liebevolles Zurückträumen in ihre Zauber, sondern eins vor allem andern mußte er erstreben: Wirkung auf die Zeit. Eine solche Literatur konnte nicht aristokratisch im Sinne der Klassiker oder individualistisch im Sinne der Romantiker sein. Sie bedurfte des Anhangs der Masse, oder doch der Mehrzahl der Gebildeten. Sie wollte der Menge nicht nachlaufen, aber sie doch um sich sammeln. Sie wollte revolutionieren auf den Gebieten des Lebens und der Kunst, und keine Revolution gelingt ohne einen gewissen Aufwand von Demagogie. „Welches ist eine moralische Revolution?“ fragt Gutzkow in seiner 1836 verfaßten Schrift „Philosophie der Tat und des Ereignisses“ (S. 130): „Eine Änderung der herrschenden Denkweise; aber sie ergibt sich nicht von selbst. Sie muß ihren Impuls, sie wird ihre Maximen haben. Den Impuls gibt das Genie, oft blos die Überzeugung, noch öfter das Genie des Irrtums, d. h. die Schwärmerei. Hier lehrt die Geschichte einen unumstößlichen Satz . . . ., daß man ohne die Menschen auch in den Dingen nicht reussiert. Denn werft eine Idee hin! Ritzt Euch die Haut auf, welche Euer Herz verhüllt! Tut etwas, das groß ist, oder lehrt etwas, wovor selbst der Himmel erschrickt — Ihr werdet einsam stehen mit Euren Ideen, Euren pulsierenden Herzen, Eurer großen Tat, Eurer titanischen Lehre, wenn Ihr an die Menschen nicht gedacht habt.“

Wo konnte nun der Schriftsteller der vierziger Jahre sich des allgemeinen Widerhalls versichern? In einer parlamentlosen und zensurgefesselten Zeit war die zugänglichste Tribüne das Theater. Zwar waltete auch im Reich der Bühne die Epoche „der Bücherverbote, der Bundestagverfolgungen, der souveränen Zensurtinte“ (G. A. W. 1, 60), aber man hatte doch den Vorteil, zu einem großen Publikum sprechen zu können, eine ver-

sammelte Menge zur Meinungsäußerung zu zwingen. Man benutzte das allgemeine Interesse an der Bühne, das in den Jahren 1815 bis 1830 zur Freude der herrschenden Reaktion die allgemeine politische Aufmerksamkeit abgelenkt hatte, und leitete es vom Theaterklatsch auf das Wesen der neuen Dichtung. Das Volk sah nicht mehr allein die Leistungen seiner vergötterten Bühnensterne, sondern lauschte mit gespanntester Teilnahme den Worten des Dichters, der durch sie sprach. Es war ein Fortschritt, als es auf einmal Stücke gab, die die Regierungen verbieten zu müssen glaubten. Es ist Gutzkows Verdienst, der Bühne diese neue, agitatorische Bestimmung gegeben zu haben. Auch Laube forderte schon 1833: „Das Repertoire muß Geschichte studiert haben, es muß der Zeit auf den Puls zu fühlen verstehen, es muß modern sein,“ [1]) aber er folgte dem von Gutzkow aus innerem Drang eingeschlagenen Wege doch hauptsächlich deshalb, weil er ihm zu einem für das Theater brauchbaren Ziele zu führen schien. Der vollendetste Typus des modernen Dichters der jungdeutschen Literatur ist Gutzkow.

Er begann deshalb auch damit, die moderne Poesie, „poetische Kombinationen neuerer Zustände in naturlicher und origineller Sprache“ (Säkularbilder. S. 105), in Literaturdramen auf die Bühne zu bringen. Es ist kein Zufall, daß seine Dramenproduktion mit einem solchen Werk beginnt und schließt, daß zu seinen erfolgreichsten Schöpfungen zwei solcher Stücke zählen. Hier wußte das Publikum von vornherein, daß in den Dichtern der Vergangenheit der Schriftsteller der Gegenwart zu Worte kam, und dieser wiederum konnte am ungezwungensten sagen, was ihm das Herz bewegte. Gutzkow, „der moderne Autor, der, ohne Amt und Gunst der Fürsten. ganz nur durch sich selbst besteht“, wie er voll Stolz rühmt (Autobiogr. in der „Gegenwart“ 1879. S. 394), war sich dabei wohl bewußt, eher Prophet als Messias zu sein.

1) Schriften d. Ges. f. Theatergeschichte. 1906. I, 14.

„Unsere Zeit ist nur ein Mittelglied in einer Kette von Gewesenem und Kommendem, wir bilden den Übergang aus Feindlichem in Feindliches, wir können überall die Punkte bestimmen, wo die Interessen in Konflikt geraten müssen, wo es zur Zündung der sich begegnenden Brennstoffe kommen muß, nicht aber einen Punkt, wo sich eine friedliche Beilegung denken ließe. Ja, wo sie sich denken ließe, das wüßten wir schon; allein daß sie wirklich eintreten wird, liegt nicht in unserer Hand“ (Säkularbilder. S. 473). Aus der Verneinung entsprang für Gutzkow die Poesie und fand ihre Befriedigung in unbefriedigter Sehnsucht (ebda. S. 421). Er wußte wohl, daß er mehr fragen als antworten konnte, aber er war es zufrieden, eine „Passage für die Menschheit, ein Übergang, eine Hilfs- und Rettungsbrücke zu sein“ (Seraphine, S. 160).

Es ist das Schicksal solcher Übergangswerke, daß sie schnell veralten, und wie ihre Tendenzen werden auch ihre Schöpfer vergessen, wenn nachfolgende Geschlechter es weiter gebracht zu haben glauben. Gutzkow hat das grausam erfahren. „Geht mir mit Eurem Brettergerüst!“ rief der alte Dichter Feodor Wehl erbittert zu: „Ihr habt Euren Laube, Euren Freytag, Euren Benedix, habt jetzt Eure Lindaus, L'Arronges und Mosers, was gilt Euch das Drama Gutzkows? Ich habe Bahn gemacht. Ich fand den Weg verriegelt und verrammelt, mit Plunder und Unrat verbarrikadiert, den Weg in einen Augiasstall. Jetzt ist er glatt und eben und die Stätte rein und sauber. Das ist zum größten Teil mein Werk. Es hat Mühe und Schweiß gekostet. Nun, da es getan, zuckt man die Achsel über den dramatischen Herkules. Nun ist er ein Schwächling und Stümper. Die Spatzen pfeifen es auf den Dächern, und die Direktoren und Intendanten — Feodor von Wehl an der Spitze — sind überzeugt davon.“ (Wehl, Zeit und Menschen, 1899. S. 277).

Gutzkow hatte ein Recht so zu klagen, denn den Namen, die er da als seine Verdränger von der Bühne nennt, ist er in der Tat als dramatischer Dichter überlegen.

Trotzdem ist es zu begreifen, daß eine so große Menge seiner Bühnendichtungen der Zeit zum Opfer fiel. Auch von den hier behandelten Literaturdramen gehört eigentlich nur noch eins, das „Urbild des Tartuffe“, der lebendigen Bühne an. Sie bedeuteten nach einer Zeit des Verfalls der deutschen Bühne einen gewaltigen Aufschwung, sie spiegeln mit ausgezeichneter Treue die Ideale der dreißiger und vierziger Jahre, soweit sie den Schriftsteller berühren, und sie sind endlich von einem Manne geschrieben, der es ernst wie je einer mit der Literatur gemeint hat, dem alle seine Stoffe durch Ereignisse diktiert wurden, dessen Hirn alle Probleme der Zeit beschäftigten. Es war ein kriegerischer Poet, und sein schwerer Waffenschmuck hinderte ihn an der letzten künstlerischen Durchbildung seiner Gestalten und Erfindungen, aber er lieh ihm zugleich eine Wucht des Anpralls, die uns auch heute noch zur Bewunderung zwingt.

Inhalt.

Bemerkung: Die Hinweise auf Gutzkows und Laubes Ausgewählte Werke meinen die bei Max Hesse in Leipzig erschienenen und von H. H. Houben mit Einleitungen versehenen Ausgaben. Inzwischen ist eine neue Auswahl von Gutzkows Werken in Bongs Goldener Klassiker-Bibliothek herausgekommen. Auch diese Ausgabe, besorgt von Reinhold Gensel, bringt Einleitungen, dazu fortlaufende Anmerkungen.





